



Instituto Politécnico de Tomar

**Escola Superior de Tecnologia de Tomar**

**Hugo C. Moreira**

## **Formato: a decisão zero no design de livro**

Relatório de estágio

Orientado por:  
Especialista Luís Filipe Cunha Moreira (IPT)

Relatório de Estágio  
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar  
para cumprimento dos requisitos necessários  
à obtenção do grau de Mestre  
em Design Editorial



Instituto Politécnico de Tomar

**Escola Superior de Tecnologia de Tomar**

# **FORMATO: A DECISÃO ZERO NO DESIGN DE LIVRO**

Relatório de Estágio

**Hugo Alexandre Ciriaco Moreira**

Mestrado em Design Editorial

**Tomar, junho de 2016**









---

---

# RESUMO

---

---

O PRINCIPAL OBJETIVO do presente relatório de estágio é abordar o tema dos formatos de livro, considerados uma das especificidades mais importantes no design deste objeto, pois antes de qualquer outra escolha, o formato, tem de ser escolhido. Através da apresentação tanto dos vários fatores que influenciam a escolha do formato, como das várias entrevistas, pretende-se tornar esta escolha em algo lógico e consequentemente mais fácil. Com a compreensão de todos os fatores em seguida apresentados o leitor tomará consciência que a escolha do formato de um livro não tem um regra rígida e fechada, não havendo apenas uma solução para este problema.

No decorrer deste trabalho, aborda-se também o estágio realizado no atelier *Barbara says...* apresentando os vários projetos realizados no atelier, bem como, a sua metodologia de trabalho.

## PALAVRAS-CHAVE:

design, editorial, livro, impressão, *Barbara says...*, gráficas, formato



---

---

# ABSTRACT

---

---

THE MAIN OBJECTIVE of this internship report is to address the subject of book formats, which is considered one of the most important specifications when a book is designed — before any other choice, the format must be chosen. Electing and discussing of several of the factors that influence the choice of the book format, as well as, presenting several interviews with professional of the field, is intended to turn this choice somewhat logical, and consequently, easier. Nevertheless, the present work will drive the reader to understand that the choice of the book format is not something that follows a rigid and closed standard, but there may be more than one solution to the problem and, all of them, can be equally valid.

This report also address the internship at the studio *Barbara says...* showing the main projects that were done by that period, as well as their work methodology.

KEY-WORDS:

design, editorial, book, printing, *Barbara says...*, printer, format



---

---

# AGRADECIMENTOS

---

---

ESTE TRABALHO, QUE AGORA se publica não teria sido possível sem a ajuda de pessoas que sempre me apoiaram e incentivaram, esclareceram e corrigiram:

Aos meus pais (Cristina, Rui, Fernando e Júlia), que sempre me apoiaram e incentivaram a prosseguir este ciclo de estudos.

Ao professor e orientador Luís Moreira, pela sua orientação, incentivo e ajuda.

Ao professor Fernando Coelho pelos seus conselhos e referências.

À Maria Filipe pelo seu incentivo, apoio e ajuda.

Ao Sr. Rui Oliveira da Gráfica Maiadouro, por toda a ajuda e esclarecimentos que deu para além de uma visita guiada às suas instalações na Maia.

Aos *Barbara says...* pelos seus ensinamentos.

Uma palavra de agradecimento, ainda, aos que tiveram a amabilidade de aceitar dar uma entrevista para este trabalho.



---

---

# ÍNDICE

---

---

Resumo // Palavras-chave

Abstract // Keywords

17	<b>Introdução</b>
21	<b>1. Enquadramento histórico</b>
	1.1. Introdução
	1.2. Comunicação escrita: a criação do alfabeto
	1.3. Os primeiros objectos com a função de «livro»
	1.4. Do papel ao livro
	1.5. Desenvolvimento da impressão no Oriente
	1.6. Técnicas de impressão orientais na Europa
	1.7. Evolução da tipografia
33	<b>2. Edição &amp; Impressão</b>
	2.1. Panorama editorial
	2.2. Gráficas & Papel
	2.3. Design & Designers
39	<b>3. Escolher o formato</b>
	3.1. Breve introdução
	3.2. Proporções mais usadas no design
	3.3. Normalização dos formatos de papel
	3.4. A escolha do formato
	3.5. Análise de alguns exemplos
55	<b>4. Formatos</b>
	4.1. Introdução
	4.2. Lista de formatos
73	<b>5. Relatório de estágio no atelier <i>Barbara says...</i></b>



81 **Conclusão**

83 **Bibliografia**

85 **Anexos**

Anexo 1

Introdução

1.1 *Barbara says...*

1.2 Jaime Ceia

1.3 José Brandão

1.4 Studio AH-HA

1.5 António Roque // Agir – Produções Gráficas

1.6 Jorge Moreira // Norprint

1.7 Rui Oliveira // Gráfica Maiadouro

---

---

# ÍNDICE DE FIGURAS

---

---

- 27    **Fig.1.** Livro de música.
- 29    **Fig.2.** Garamond Typeface.
- 29    **Fig.3.** Baskerville Typeface.
- 30    **Fig.4.** *The Story of Glittering Plain or The Land of Living Men*, William Morris
- 31    **Fig.5.** Jan Tschichold, *Elementere Typographie*, 1925.
- 41    **Fig.6.** Esquema da página 162 do livro *Elementos do estilo Tipográfico*, de Robert Bringhurst
- 42    **Fig.7.** Proporções mais utilizadas no design.
- 43    **Fig.8.** Estudo da relação do formato com a grelha, por Jan Tschichold
- 44    **Fig.9.** Esquema Din 476
- 55    **Fig.10.** Exemplo de um plano de impressão de 32 páginas em papel de 72x102 cm.
- 75    **Fig.11.** Cartazes para o Teatro Maria Matos
- 75    **Fig.12.** Folhas de sala para o Teatro Maria Matos

- 76    **Fig.13.** Cartazes para o filme *Mil e uma Noites*
- 77    **Fig.14.** Livro *Nós, os de Orpheu*
- 78    **Fig.15.** Cartaz para o filme *John From.*
- 78    **Fig.16.** Cartaz para o filme *Eldorado XXI*
- 79    **Fig.17.** Livro Nicolás Paris.
- 89    **Fig.18.** *Tanta gente Mariana...*, de Maria Judite  
de Carvalo
- 90    **Fig.19.** *O caso do cão uivador*, de Erle Stanley  
Gardner
- 91    **Fig.20.** *Fanny Hill*, de John Cleland

---

---

# ÍNDICE DE TABELAS

---

---

56	<b>Tabela 1.</b> Papel 45×54 cm
56	<b>Tabela 2.</b> Papel 52×74 cm
57	<b>Tabela 3.</b> Papel 63×88 cm
57	<b>Tabela 4.</b> Papel 64×92 cm
57	<b>Tabela 5.</b> Papel 65×90 cm
57	<b>Tabela 6.</b> Papel 72×102 cm



---

---

# INTRODUÇÃO

---

---

HISTORICAMENTE O FORMATO DO LIVRO tem uma relação extremamente direta ao formato do papel em bruto, ou seja, ao plano (de impressão). Sendo bastante claro, que na fase inicial da produção livreira, é o formato do papel que dá origem ao formato do livro. Hoje em dia o papel é uma matéria relativamente barata e que facilmente se encontra em diversas variedades e formatos, mas mantêm-se o cuidado — característica que se mantém desde o início da história do livro — de tentar aproveitar o plano do papel ao máximo, evitando que haja desperdício. Para tal é tido em atenção o número de dobras que este plano sofre de modo a poder ser encadernado, encontrando-se assim uma relação entre o número de vezes que o papel é dobrado com as dimensões finais do livro.

Parte-se para esta investigação com o intuito de abordar um tema que considero ser um problema partilhado por outros designers, e é simultaneamente um dos primeiros fatores, senão mesmo o primeiro, no design de livro — a escolha do formato.

Se por um lado existem e sempre existirão limitações técnicas na impressão de um livro — sendo uma das maiores o tamanho do plano de impressão — por outro lado, podemos obter um grande número de formatos, sempre respeitando o plano de impressão. Cabe ao designer e aos responsáveis pelo projeto escolher o formato tentando responder à dualidade forma-função. Ideia também defendida por Chipp Kidd, numa das suas *Ted Talks*, quando afirma que os designers de livro dão forma ao conteúdo, mas também gerem um cuidadoso equilíbrio entre ambos. Também Gui Bonsiepe, em entrevista à revista de Design brasileira *Agitprop*, afirma que «O design tem a função imprescindível de integrar ciências e tecnologias na vida quotidiana de uma sociedade, concentrando-se na zona intermédia entre produto e utilizador, chamada de design de “interfaces”. Dessa maneira, o design pode contribuir para — na formulação de Bertolt Brecht sobre a literatura — fazer mais habitável o mundo dos artefactos materiais e simbólicos.»

Com esta investigação não se pretende encontrar uma solução para esta problemática, mas sim exemplificar ou dar a conhecer processos que possibilitam e que facilitam encontrar uma resolução adequada consoante os critérios projetuais. Até porque em alguns caso o cliente, ao contactar o designer, já tem estipulado o formato pretendido ou por questões de coerência com trabalhos anteriores, ou por questões económicas. E voltando à *Ted Talks* de Chipp Kidd, «as grandes responsabilidades dos designers de livros são para com os leitores, os editores e principalmente para com os autores», mostrando assim que o designer não está, nem deve estar sozinho nesta escolha.

Para além de apresentar os fatores que influenciam esta escolha, é apresentado também um catálogo de formatos de livro que se concluiu serem exequíveis e económicos, tendo em conta a realidade da indústria gráfica portuguesa.

Para a realização deste estudo considerou-se importante, para além da consulta da bibliografia existente, ouvir personalidades ligadas ao design e às artes gráficas em Portugal, resultando assim num conjunto de entrevistas que se apresentam na sua íntegra em anexo, sendo citadas no decorrer da investigação sempre que seja pertinente.

Para chegar a esta lista de formatos parto de um conjunto de proporções geralmente utilizadas no design de livro, retiradas de obras como *Basic Design: 01 Format*, de Gavin Ambrose e Paul Harris, *On Book Design*, de Richard Hendel, *Geometria do Design: Estudos sobre proporção e composição*, de Kimberly Elam, *Elementos do Estilo Tipográfico*, de Robert Bringhurst, entre outras.

O paradigma dos livros digitais tem sido um movimento de extrema importância na nossa sociedade cada vez mais digital. O uso cada vez mais banal de dispositivos que permitem este tipo de leitura tem ajudado em muito este crescimento. E como exemplo desse crescimento, encontrar alguém num qualquer transporte público — em hora de ponta — numa qualquer metrópole ocidental, lendo um livro em formato digital nos seus *e-readers*, *tablets*, etc, já é algo bastante comum neste século XXI.

Aliás, este crescimento está muito bem analisado no livro *O Livro, o Leitor e a Leitura Digital*, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian, onde se pode ler «[...] Esta é uma obra que ambiciona tornar-se referencial para o estudo do livro, da leitura e do leitor, no contexto da apropriação das tecnologias digitais baseadas em ecrã em Portugal, mas também no contexto global, visto compreender uma análise comparativa entre 16 países de cinco continentes.»

Embora considere os livros digitais uma tecnologia bastante interessante e em grande crescimento, merecedora de uma investigação mais profunda por si só, opta-se por não abordar este tema focando assim esta investigação no livro impresso.





---

# 1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

---

A HISTÓRIA DO LIVRO MISTURA-SE com a história da humanidade e com a sua evolução. É através dos livros que nos é possível, nos dias de hoje, conhecer melhor as nossas origens, conhecer melhor o que nos rodeia.

Numa época mais primitiva, a necessidade do homem em criar registos cada vez mais permanentes impulsionou a criação de objetos com a função que mais tarde se vai atribuir aos livros.

Partindo dos registos dos primeiros homens nas suas cavernas, seguindo para a criação e desenvolvimento do alfabeto, abordando o desenvolvimento de materiais que permitiam a escrita, passando pelas técnicas de impressão criadas e utilizadas no Oriente e mais tarde trazidas para a Europa, e ainda a invenção, aperfeiçoamento e desenvolvimento da tipografia — pretende-se com este capítulo apresentar, de modo sumário, eventos que permitiram a criação e desenvolvimento dos livros tal como hoje os conhecemos.

## 1.2. Comunicação escrita: a criação do alfabeto

Para enquadrar os livros historicamente temos de recuar até aos tempos mais primitivos da história humana, onde os nossos antepassados mais longínquos, registavam — de um modo bastante preciso — nas suas cavernas, vários desenhos e pinturas de animais que geralmente faziam parte das suas caçadas. Assim criaram, de um modo inconsciente, a primeira fase da comunicação escrita. Mesmo com a sua capacidade de representação bastante acurada, até aos dias de hoje ficam por explicar alguns destes símbolos e a dúvida sobre se teriam algum tipo de significado, ou se seriam meramente ornamentais, mantém-se.

Podemos considerar que estes primeiros registos representam a iniciação do homem à escrita, que tem evoluído ao longo dos anos, sendo nesta época uma escrita ideográfica. Este modo de escrita caracteriza-se por ser feita através de símbolos pictográficos. Mas este tipo de escrita não morreu com estes nossos antepassados mais

primitivos e nos dias de hoje é ainda utilizado pelo povo chinês. É certo, que é um tipo de linguagem bastante complexo (por exemplo, um estudante chinês só completa a sua aprendizagem de leitura já na idade adulta) e limitativo que a humanidade tem tentado contornar, mantendo apenas algumas raras exceções.

Esta complexidade levou a que se desenvolvessem alfabetos fonéticos, e o povo egípcio conseguiu desenvolver este tipo de escrita. No entanto, o problema da complexidade mantém-se, sendo que para cada «A» utilizavam cerca de vinte símbolos, tendo no total cerca de trezentos a quatrocentos símbolos.

Contemporaneamente ao povo egípcio, na Mesopotâmia, é desenvolvido um sistema de símbolos fonéticos, que evolutivamente resultaria num sistema baseado nas sílabas, ou seja, silábico, e não alfabético como seria o sistema egípcio.

### **1.3. Os primeiros objetos com a função de «livro»**

Uma vez que na génese desta investigação está o livro, considera-se importante referir alguns dos objetos/materiais utilizados primitivamente que tinham uma função equivalente ao «nosso» livro. Sendo que, provavelmente, os objetos mais antigos são as pedras de argila utilizadas na Mesopotâmia (atual território ocupado pelo Iraque), esta argila era cosida e no final tinha um aspeto semelhante ao tijolo. Já no antigo Egito era utilizada a folha ou rolo de papiro. Posteriormente surge o pergaminho — feito de peles de animais (carneiros ou vitelos) — que na sua fase inicial não foi um material com muito sucesso. Aliás, o pergaminho só se torna popular bastante mais tarde — já na era Cristã — e de modo a colmatar uma necessidade, uma vez que a exportação de papiro tinha várias problemas. Isto fez com que a produção e utilização de pergaminho fosse bastante aperfeiçoada, vindo assim substituir o papiro como material de eleição para a escrita. Até porque esta evolução tornou o pergaminho bastante mais duradouro em oposição ao papiro, que embora fosse bastante mais barato, já não conseguia recuperar o seu estatuto de material de eleição para a escrita. É ainda importante salientar um outro material, bastante comum, noutra zona do globo: as folhas de palmeira. Este material, utilizado principalmente na Índia e em Myanmar, era depois agrupado formando uma espécie de livro.

Assim é possível afirmar que estamos numa fase primitiva da produção livreira, onde surgem objetos com a função do livro e até com algumas semelhanças na forma.

#### 1.4. Do papel ao livro

Mas o livro, tal como hoje o conhecemos, é bastante posterior. Nesta fase da história da humanidade, estão ainda a ser descobertos os primeiros materiais onde é possível escrever. É com o aparecimento do papel que a indústria tanto do livro como mais tarde da impressão encontram o seu expoente máximo. O papel surge como um material mais barato que o pergaminho e que o velino (uma evolução do pergaminho, uma vez que, à semelhança deste, era produzido através de peles de animais, mas de melhor qualidade obtendo-se uma superfície mais lisa e compacta). Recorrendo ao calendário cristão é possível fixar a data de invenção do papel no ano de 105, na China. A Europa só bastante mais tarde veria entrar nos seus territórios esta matéria. O primeiro documento de papel na Europa, remonta ao ano de 1109 e é uma escritura do conde Rogério da Sicília, estando este documento escrito tanto em árabe como em latim. Aliás, o primeiro moinho de papel na Europa, surge sensivelmente em 1270, na zona de Fabriano na Itália. Esta zona tornou-se uma das mais importantes referências da produção de papel, sendo que nos dias de hoje é a casa de uma das maiores empresas internacionais de produção de papel: a *Fedrigoni*.

Tal como já foi referido, a invenção do papel ajuda a popularizar o livro tal como o conhecemos hoje. Mas os primeiros livros, ou códices, surgem no século IV ainda recorrendo ao pergaminho ou em alguns casos ao velino. Os códices eram uma alternativa aos rolos de pergaminho geralmente associados às obras pagãs, das quais a Igreja Cristã tanto se queria afastar. Nos rolos de pergaminho, as folhas eram coladas pelas extremidades para permitir criar os respetivos rolos. Já nestes primeiros códices, as folhas de pergaminho eram dobradas e depois agrupadas, à semelhança do que se faz, nos dias de hoje, com os cadernos depois de impressos.

A produção destes códices era naturalmente feita à mão — origem do termo manuscrito.

Com as invasões bárbaras do Império Romano, tornou-se bastante comum que homens com maiores ligações aos estudos recorressem à Igreja para assim tentarem manter a sua calma vida de estudiosos, o que permitiu que a arte de produção de livros manuscritos subsistisse, mas mais reservada à Igreja católica. Assim foram reproduzidas cada vez mais cópias de livros, de modo a que os mosteiros pudessem assim tornar mais vastas as suas bibliotecas.

<sup>1</sup> Johann Gutenberg nasceu por volta de 1400, em Mainz, sendo-lhe atribuída a invenção da imprensa com tipos móveis.

### 1.5. Desenvolvimento da impressão no Oriente

Já se referiu que o papel é inventado na China por volta do ano 105 d.C. Esta invenção ajudou certamente ao desenvolvimento das técnicas de impressão, trazendo mesmo um avanço de seis séculos nas artes da imprensa para este continente. Estes primeiros livros chineses eram impressos através de tábuas de madeira, onde o texto e as imagens eram abertas, sendo que a esta técnica era dada o nome de impressão tabulária. Mesmo a técnica desenvolvida por Gutenberg<sup>1</sup> na Europa — os caracteres móveis — é inicialmente utilizada na China (ainda que de um modo bastante rudimentar), embora seja uma técnica que rapidamente entra em desuso pois a língua chinesa tem demasiados caracteres diferentes para que este tipo de impressão se apresente como uma vantagem, o que viria a acontecer mais tarde na Europa.

No ano de 845 d.C., foram destruídos milhares de templos budistas, eliminando exemplos destas impressões, mas felizmente através do cruzamento de vários dados e registos históricos é possível concluir que já se imprimia antes desta data. E como exemplo disso, temos um decreto imperial datado do ano de 835 d.C. que proíbe a impressão particular de calendários, mostrando assim o domínio desta técnica tanto a nível particular como pelo Império. A estes livros de impressão tabulária juntam-se também obras de arte/ilustrações xilogravadas.

### 1.6. Técnicas de impressão orientais na Europa

Na Europa, a xilografia só chega bastante mais tarde por volta do século XIV, e era utilizada essencialmente para imprimir gravuras religiosas. Com esta técnica, a imagem impressa reproduzia apenas uma cor, sendo que a ideia dos impressores era depois colorir as obras de um modo manual. Mas devido ao sucesso desta técnica, a sua produção cresceu exponencialmente, o que fez com que os impressores, que tinham o objetivo de depois colorir as obras, não o pudessem fazer, pois não havia tempo para realizarem esta tarefa. Para além dos motivos religiosos, as cartas de jogo também tiveram bastante sucesso entre a população europeia, que recorria a esta técnica de impressão para produzir as cartas. O sucesso e o grande consumo das cartas, levou a que fossem desenvolvidos meios de produção mais rápidos e económicos. Voltando ainda à importância da religião, destaca-se o facto de se popularizarem as peregrinações. Isto fez com que se vendessem grandes quantidades de xilogravuras com motivos religiosos aos peregrinos.

E assim, chegamos aos primeiros livros xilogravados. Mais uma vez a Igreja tem um papel preponderante no desenvolvimento desta técnica,

uma vez que a maioria dos livros impressos segundo esta técnica eram sobre assuntos bíblicos, geralmente adaptados, de modo a poderem ser interpretados por pessoas com menos habilitações e que em muitos casos nem sabiam ler. Mas nem toda a Europa adota esta técnica, sendo a zona da Holanda e Bélgica a região onde se registaram mais livros impressos. São de destacar também a Alemanha e a França, ainda que com um número reduzido de exemplares.

### **1.7. Evolução da tipografia**

É hoje possível afirmar que a origem da tipografia remonta ao século xv, mesmo sabendo que existem indícios de processos semelhantes utilizados na China séculos antes.

No século xv na Europa, houve uma junção de diversos fatores que tornaram este tipo de impressão uma mais-valia. Sendo estes: a facilidade de obter e fabricar papel — é de salientar que em Estrasburgo entrou em funcionamento um moinho de papel sensivelmente na mesma época em que Gutenberg se mudou para esta cidade —; já havia sido desenvolvida uma tinta que era possível aplicar a superfícies metálicas para posteriormente ser transferida para o papel; existiam vários tipos de prensas; e o trabalho metalúrgico estava bem desenvolvido.

Aquando do desenvolvimento da tipografia, a produção de livros xilogravados era uma realidade, e nesta técnica o papel era esfregado e friccionado contra a forma que se pretendia imprimir. Já na tipografia o tipo de prensa que se desenvolveu permitia que o papel fosse prensado contra vários tipos de chumbo, obtendo uma impressão com uma qualidade bastante superior e bastante mais uniforme.

Para a produção destes pequenos tipos separados contribuiu bastante o facto de a arte de gravar metal estar bastante desenvolvida na época. A este facto aliou-se o desenvolvimento de uma quadratura que permitia a produção de tipos separados que se podiam juntar posteriormente. A toda esta conjugação de fatores técnicos junta-se ainda a enorme procura de livros na Europa, que exigia uma produção mais rápida e em maior quantidade.

Tal como a maioria das grandes invenções da humanidade, a invenção deste tipo de impressão não está esclarecida de um modo direto, sendo necessário recorrer a outros documentos para tentar desvendar a história. O primeiro vislumbre que temos de Gutenberg associado a às artes da impressão é num processo judicial datado de 1439. Aqui é referida uma sociedade que Gutenberg tinha com mais dois sócios, e onde este se comprometia a ensinar os outros.

Os registos das primeiras obras impressas são de muito difícil datação, pois para além de restarem apenas fragmentos, não há quaisquer referências aos nomes dos impressores, nem ao local nem à data onde foram impressos. Através da análise do desenho dos tipos é possível verificar que têm diversas origens mas partem todos de uma ideia central. Esta evolução no desenho dos tipos culmina no desenho utilizado na Bíblia das 36-linhas. Destes estudos e análises aos fragmentos conclui-se que a peça mais antiga é parte de um poema que trata do Juízo Final, ficando conhecido como *Fragmento do Julgamento do Mundo*. Pensa-se que este fragmento tenha mais dez anos que a data provável da Bíblia de 42-linhas, por vezes chamada de Bíblia de Gutenberg, e que é habitualmente considerado o primeiro livro impresso. Com a conclusão deste trabalho, Gutenberg deixa de ser o centro desta nova arte. Nesta fase ganham protagonismo Johann Fust<sup>2</sup> e Peter Schoeffer<sup>3</sup>, que contribuíram para que o ano de 1457 se tornasse um dos mais importantes anos na arte da impressão tipográfica. É nesta altura que publicam o *Saltério* — um livro de salmos da igreja católica — que é também um marco por ser o primeiro livro impresso onde consta a data e o nome de quem o produziu:

«O presente volume dos salmos, adornado com lindas letras maiúsculas e com rubricas realçadas, foi feito pela engenhosa invenção da imprensa e estampagem sem intervenção da pena e diligentemente concluído para o culto de Deus por Johann Fust, cidadão de Mogúncia, e Peter Schoeffer de Gernsheim, no ano do Senhor de 1457, na véspera da festa da Assunção.»

Tal como se referiu no início deste capítulo, abordam-se aqui apenas alguns dos mais relevantes momentos históricos para a evolução da produção livreira, dando especial ênfase à invenção da impressão tipográfica, que, depois do momento acima indicado, se desenvolveu de forma exponencial e se espalhou por todo o mundo ocidental. À medida que começaram a circular, de uma forma mais comum, livros produzidos segundo esta nova técnica, muitos escribas passaram também de calígrafos a tipógrafos. É de salientar, já no século XVIII, o caso de John Baskerville<sup>4</sup>, que começou por ser mestre de caligrafia e só mais tarde viria a desenvolver a sua atividade como impressor.

Esta expansão da tipografia criou um novo ponto central para a produção de livros: Veneza. Nesta cidade, no final do século XV, imprimiam-se mais livros do que em todas as outras cidades italianas. E neste novo centro surgem duas figuras de extrema relevância para

<sup>2</sup> Johann Fust nasceu por volta de 1410, em Mainz, Alemanha. Foi um dos primeiros colaboradores de Gutenberg, tendo ficado famoso pela produção do *Saltério*.

<sup>3</sup> Peter Schoeffer nasceu por volta de 1425 em Gernsheim, Alemanha. Foi aprendiz de Gutenberg e ficou conhecido pela sua parceria com Johann Fust na produção do *Saltério*.

<sup>4</sup> John Baskerville, nasceu em 1706 em Worcester, Inglaterra. Ficou conhecido como tipógrafo e impressor. Perdura até aos nossos dias uma fonte tipográfica com o seu nome.



a tipografia: o francês Nicolas Jenson<sup>5</sup> e o italiano Aldo Manúcio<sup>6</sup>. Jenson foi responsável pelo desenvolvimento do desenho tipográfico, valorizando-o do ponto de vista artístico e de legibilidade; Manúcio, por sua vez, para além de todo o seu trabalho como editor, ficou conhecido por definir uma mancha tipográfica que ainda hoje se utiliza.

Não se julgue que por todo este desenvolvimento e expansão não houve problemas com os quais os tipógrafos se debateram durante bastante tempo. E estas limitações rapidamente se tornaram visíveis quando se tornou necessário imprimir livros com recurso a outros alfabetos. E neste aspeto destaca-se a dificuldade em imprimir livros em grego — que era das línguas clássicas mais importantes — e em hebraico — que no século xv era ainda uma língua viva e bastante utilizada. Para a resolução destas limitações contribuíram Nicolas Jenson e Aldo Manúcio, que separadamente desenharam os dois mais importantes e utilizados alfabetos gregos da época. Outra das grandes limitações da tipografia do século xv era a impressão de livros de matemática. E neste caso destaca-se o livro produzido por Erhard Ratdolt<sup>7</sup>, *Elementos de Geometria* de Euclides. A música era uma disciplina altamente prestigiada, com uma grande ligação à matemática, mas a produção de livros de música era algo bastante limitado e de difícil execução. Sendo que, inicialmente a solução encontrada foi deixar os espaços em branco na página para mais tarde serem preenchidos à mão. Só no último quartel do século xv se encontra obras com este problema resolvido de uma maneira mais satisfatória. Esta solução consistia em imprimir as notas musicais juntamente com o texto a preto, fazendo depois uma segunda impressão, geralmente a vermelho, com as linhas das pautas. [fig.1]

No que diz respeito ao formato, assunto que se pretende abordar com mais ênfase mais à frente, os primeiros livros produzidos através deste processo eram geralmente grandes e pesados fólhos. Usualmente era o formato do papel que dava origem ao formato do livro, resultando assim do número de dobras que a folha de papel em bruto sofria antes de ser encadernada. A estas dobras foram atribuídas as seguintes denominações:

<sup>5</sup> Nicolas Jenson é natural de Troyes, França, nascido no ano 1420. Foi um reconhecido tipógrafo e impressor sediado em Veneza. Havia sido aprendiz de Gutenberg.

<sup>6</sup> Aldo Manúcio nasceu em Sermoneta, Itália no ano de 1452. Editor e tipógrafo responsável pela inovação nos layouts e nos formatos dos livros. Esta mudança foi tão radical, que hoje, seis séculos depois, ainda se continua a utilizar modelos por ele definidos.

<sup>7</sup> Erhard Ratdolt, nasceu no ano de 1442 em Augsburg, Alemanha. Foi um dos tipógrafos e impressores mais influentes do século xv.

Fig.1. Exemplo de livro de música de uma fase posterior.





2 folhas (frente e verso), 4 páginas: *in-fólio*;  
4 folhas (frente e verso), 8 páginas: *in-quarto*;  
8 folhas (frente e verso), 16 páginas: *in-oitavo*;  
12 folhas (frente e verso), 24 páginas: *in-doze*;  
16 folhas (frente e verso), 32 páginas: *in-dezasseis*;  
18 folhas (frente e verso), 36 páginas: *in-dezoito*;  
24 folhas (frente e verso), 48 páginas: *in-vinte e quatro*;  
32 folhas (frente e verso), 64 páginas: *in-trinta e dois*.

No século xv o formato *in-oitavo* era o mais comum. Destacam-se ainda alguns formatos mais pequenos e portáteis desenvolvidos por Manúcio, e ainda alguns livros miniatura também desenvolvidos no mesmo período.

Estes formatos, de grandes dimensões, para além do tamanho do papel, tiveram a sua origem também no tamanho dos próprios tipos, que inicialmente eram bastante grandes.

Com o século xvi surgiu um novo interesse pela arte e pela literatura, e com ele, de modo bastante abrangente, um interesse por aprender a ler. Este facto criou a necessidade de se produzirem livros em massa.

Se no final do século xv o grande centro europeu da tipografia era Veneza, agora, no século xvi passa para Paris, que para além da sua posição geográfica privilegiada contou também com o apoio régio no desenvolvimento desta técnica.

Ainda no século xvi, e a propósito das proporções — que serão abordadas em maior detalhe em capítulo próprio — destaca-se o trabalho de Geoffrey Tory<sup>8</sup> que estudou em detalhe o desenho das letras. Com esse estudo afirmou que a forma das letras maiúsculas do alfabeto romano coincidiam com as proporções de algumas partes do corpo humano. Sobre esta personagem marcante para a tipografia, é ainda de salientar o facto de ter sido aprendiz de Claude Garamond<sup>9</sup> que ficou amplamente conhecido pelo seu desenho tipográfico, que prevaleceu até aos nossos dias. [fig.2]

Nesta fase da história o livro começa a ganhar as formas que todos conhecemos, sendo que a partir daqui surgem evoluções técnicas com maior frequência, estando a forma relativamente estabilizada. Mas ainda assim é importante referir o trabalho de John Baskerville [fig.3], que sempre se interessou mais pela qualidade do que pela quantidade de livros que produzia. Para isso, desenvolveu a prensa de impressão de modo a torná-la mais precisa; fabricou papel criando uma norma

<sup>8</sup> Geofroy Tory, nasceu em 1480 em Bourges, França. Foi desenhador de tipos e impressor. Ficou conhecido pela sua obra Champfleury, que contava com três livros.

<sup>9</sup> Claude Garamond, nasceu em 1480 em Paris.

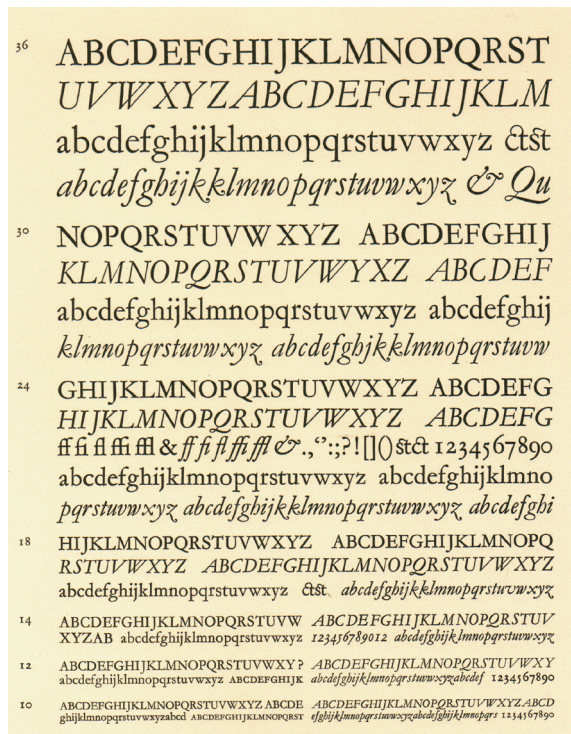


Fig. 2. Garamond Typeface.

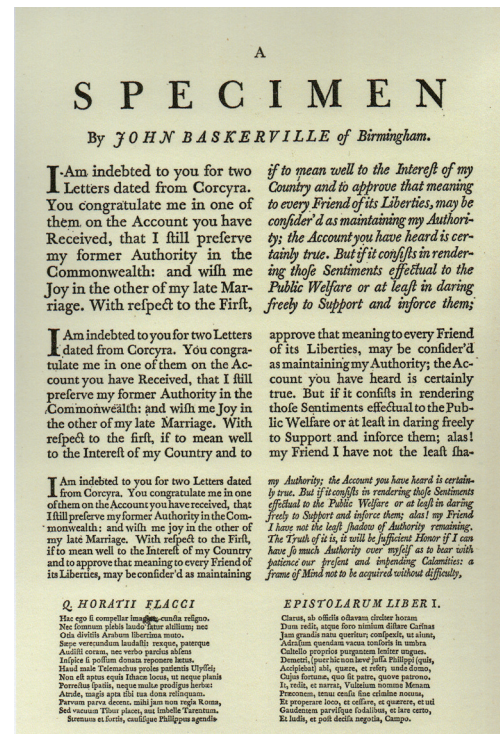


Fig. 3. Baskerville Typeface.

de fabrico que se continua a utilizar nos dias de hoje; e desenvolveu também o processo de produção de tinta de impressão. Baskerville foi ainda uma inspiração para o trabalho da família Didot<sup>10</sup> e de Giambattista Bodoni<sup>11</sup>.

No final do século XIX surge outra grande personalidade de elevado interesse para a produção de livros: William Morris<sup>12</sup>. Sem dúvida responsável por trazer uma nova vida à imprensa estagnada do século XIX. Na opinião de Morris, esta degradação devia-se em grande parte ao uso quase exclusivo do processo mecânico destinado a uma rápida publicação. Seguindo o seu ideal, tentou recuperar métodos mais manuais de produção, à semelhança do que fez Claude Garamond, embora tivesse plena noção das vantagens de alguns processos mecânicos, e como exemplo disso temos a fundição dos caracteres. William Morris foi também umas das figuras fulcrais do movimento *Arts and Crafts*, e os seus livros extremamente decorados e outros trabalhos são um belo exemplo deste movimento. [fig.4]

Embora os livros estivessem amplamente difundidos continuavam a ser objetos um pouco exclusivos da generalidade da população.

<sup>10</sup> Uma das mais famosas famílias de impressores franceses.

<sup>11</sup> Giambattista Bodoni, nasceu em Saluzzo, Itália, no ano de 1740. Foi um reconhecido tipógrafo e impressor do século XVIII.

<sup>12</sup> William Morris, nascido em 1834 em Walthamstow, Reino Unido. Reconhecido defensor das causas socialistas, foi umas das figuras em destaque no movimento Arts and Crafts.



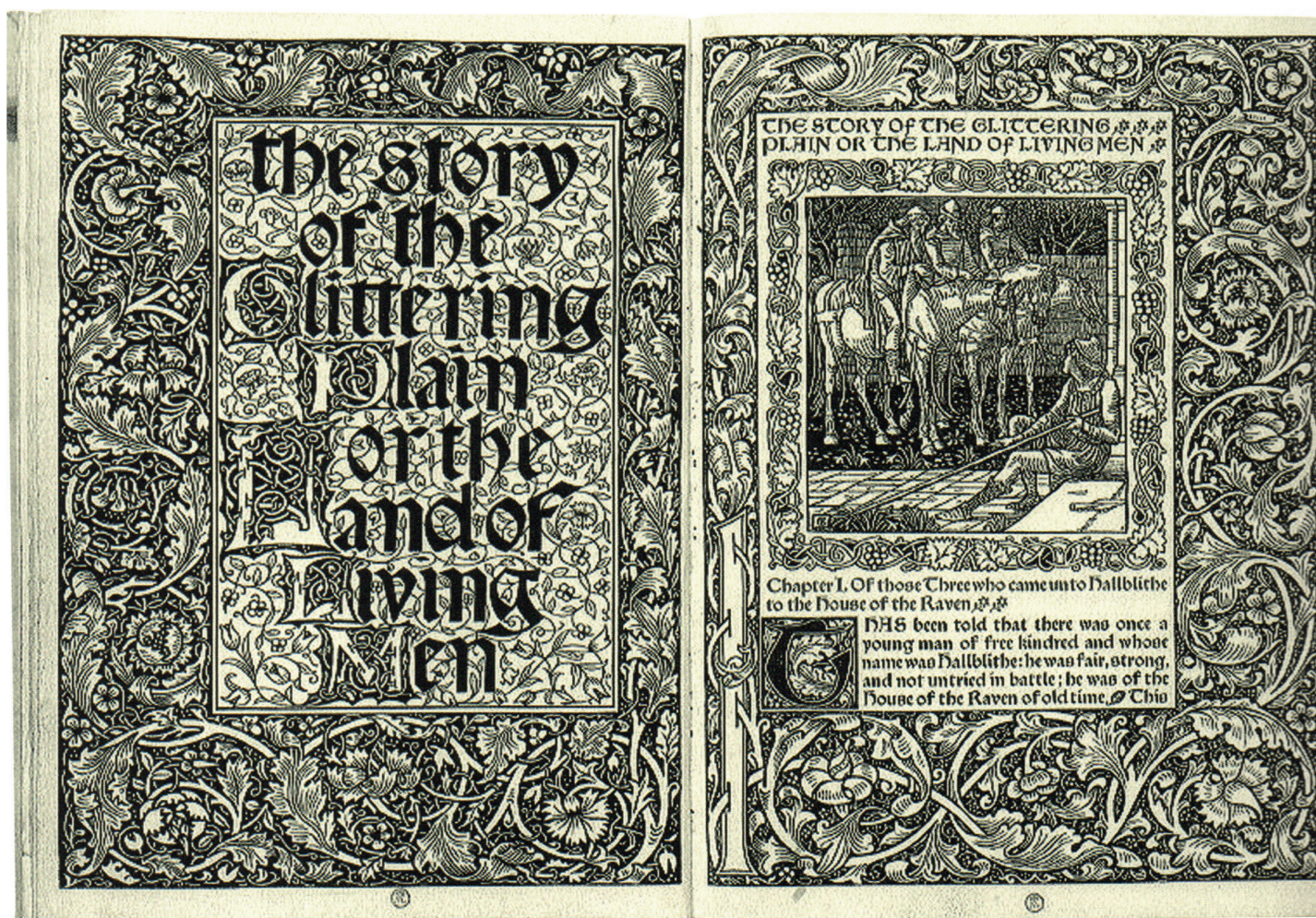


Fig.4. *The Story of Glittering Plain or The Land of Living Men*, William Morris

Com o século XX, surge uma revolução tipográfica, no centro da Europa, inspirada em novos movimentos artísticos que floresciam por toda a parte.

Nesta fase, o conceito de produção de livro estava amplamente influenciado pela lógica industrial, em que a forma deveria seguir a função. Consequentemente, começou a haver mais cuidado com a legibilidade recorrendo à utilização da caixa alta e baixa de um modo responsável que permitia ao consumidor final da obra uma leitura mais confortável. Embora por um lado existisse esta preocupação com a legibilidade, por outro houve um grande crescimento de estudos experimentais de tipografia e de mancha, por vezes de bastante difícil leitura. E no topo desta revolução tipográfica destaca-se o trabalho do movimento modernista desenvolvido pela escola alemã Bauhaus, da qual



fizeram parte nomes como Wassily Kandinsky<sup>13</sup>, Laszlo Moholy-Nagy<sup>14</sup>, Walter Gropius<sup>15</sup> (diretor), Herbert Bayer<sup>16</sup>, Mies van der Rohe<sup>17</sup>, entre outros.

No século xx, uma das personagens incontornáveis no estudo do livro é, sem dúvida, Jan Tschichold<sup>18</sup>, que defende que o livro está perante uma nova realidade — no século xx — onde a aparência ganha bastante destaque, bem como a utilização dos meios tipográficos e fotográficos, levantando assim novas questões no que diz respeito à forma e formato do livro. [fig.5]

Conclui-se este enquadramento histórico com a apresentação de Jan Tschichold, pois os seus estudos continuam válidos nos dias de hoje e são considerados de extrema importância no âmbito desta investigação.

<sup>13</sup> Wassily Kandinsky nasceu em 1866 em Moscovo, Rússia. Foi um artista plástico precursor do movimento abstracionista. Foi também professor na reconhecida escola alemã Bauhaus.

<sup>14</sup> Lászlo Moholy-Nagy, nascido em 1895 na cidade de Bácsborsód na Hungria. Para além de professor na Bauhaus era também um reconhecido fotógrafo, designer e pintor.

<sup>15</sup> Walter Gropius nasceu em 1883 em Berlim, Alemanha. Foi um dos mais prestigiados arquitetos europeus, foi também fundador da Bauhaus.

<sup>16</sup> Herbert Bayer foi pioneiro do modernismo no design europeu e norte-americano. Foi aluno e docente na Bauhaus. Nasceu em 1900, na Haag am Hausruck, na Áustria.

<sup>17</sup> Ludwig Mies van der Rohe nasceu em 1886, em Aachen na Alemanha. Foi um dos mais influentes arquitetos mundiais e professor na Bauhaus e um dos difusores e criadores do International Style.

<sup>18</sup> Jan Tschichold nasceu 1902 em Leipzig, Alemanha. Reconhecido pelo seu profundo trabalho sobre tipografia, sendo a sua obra mais conhecida Die neue Typographie [A nova tipografia].

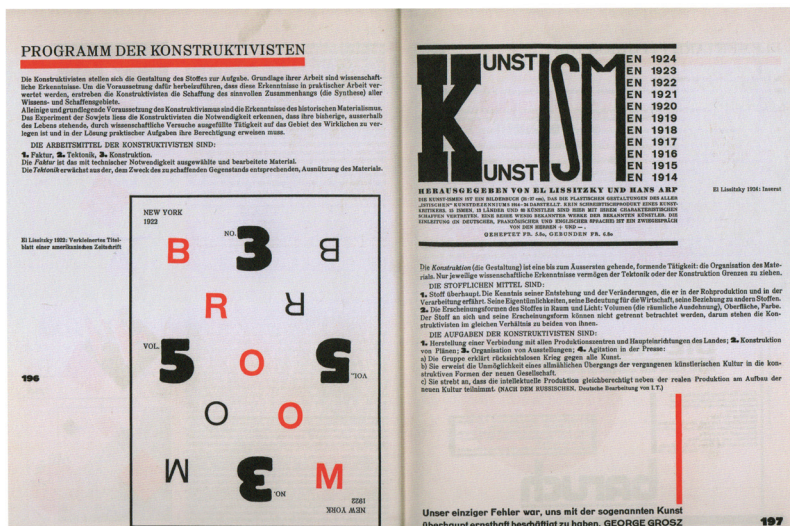


Fig. 5. Jan Tschichold, Elementare Typographie, 1925.



---

## 2. EDIÇÃO & IMPRESSÃO

---

«Os livros são objetos que fazem parte da nossa  
mobília, assim como as cadeiras ou as mesas.  
É para mim impensável digitalizá-los e viver  
numa casa com prateleiras vazias.»  
PEDRO FALCÃO, designer de comunicação

### 2.1. Panorama editorial

A publicação de livros, em qualquer sociedade, é uma atividade de extrema importância. Só uma pessoa bastante distanciada do mundo dos livros poderá afirmar que estes são meros recipientes de textos.

Embora este gosto pelos livros seja demonstrado pela generalidade das pessoas, o paradigma dos livros digitais é algo a ter em especial atenção. Esta realidade fez descer a procura de livros impressos em geral, particularmente os livros de ficção, baixando consequentemente o número de edições e as tiragens. Em Portugal, outros problemas — como a crise económica — fizeram também descer a produção de livros impressos.

Na tentativa de fazer face a estes problemas, as editoras em Portugal, e à semelhança do que já era feito noutros países, tenderam a criar grandes grupos editoriais maiores e mais fortes, criando novas relações entre editoras, distribuidoras e livrarias. Em contrapartida, cresceu o número de pequenas editoras independentes que produzem pequenas tiragens de edições em grande parte manufacturadas.

### 2.2. Gráficas & Papel

Tendo em mente esta nova visão, é de salientar, o trabalho das gráficas, que com a percepção de mercado que têm vindo a fazer, adaptaram o seu tipo de negócio, bem como a sua oferta. Em entrevista ao *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, a propósito do panorama editorial português, Rui Beja<sup>19</sup> afirma que «hoje as gráficas conseguem fazer tiragens mais

<sup>19</sup> Rui Beja, economista, escritor e editor. Presidente do Círculo de Leitores e da Fundação Círculo de Leitores.

pequenas por valores aceitáveis, o que torna viável a edição de mais livros. Antigamente menos de três mil exemplares era impossível, hoje 500 é normal». Para esta situação, tem também contribuído o cada vez mais vasto número de obras editadas, havendo uma aposta das editoras em reproduzir uma mais variada lista de obras baixando o número de exemplares de cada uma delas.

No que diz respeito à produção de livros, consultaram-se empresas gráficas com produção relevante, como a Gráfica Maiadouro, a Printer, a Agir – Produções Gráficas e a Norprint.

A gráfica Maiadouro conta com uma experiência de mais de 50 anos no mercado gráfico português e também no mercado internacional. Sediada na cidade do Porto, mais concretamente na zona da Maia, esta gráfica considera o seu principal foco de trabalho a área cultural. No seu website, a Maiadouro realça que, «ao longo da sua vivência [...], é também um parceiro em quem os designers encontram apoio e confiança na realização das encomendas dos seus clientes». Aspeto reforçado por Rui Oliveira, diretor de produção desta gráfica, em entrevista realizada no âmbito deste trabalho. Quando questionado se é usual discutir ou aconselhar os clientes na escolha de um formato, responde: «Sim, desde que haja abertura do lado do cliente. [...] Muitas vezes os clientes vêm com formatos que não são rentáveis, que não dão aproveitamento nenhum de papéis e isso representa depois um custo. Esse aspeto é sempre abordado com os clientes que o aceitam.»<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.7.

Da sua vasta lista de obras impressas destacam-se livros como *José Brandão, Designer e Tarefas Infinitas*, editados pela Fundação Calouste Gulbenkian, *Paulo d’Cantos*, editado pelo atelier *Barbara says...*, o catálogo da exposição *Quatro variações à volta de nada ou falar do que não tem nome*, editado pelo Museu Coleção Berardo. É ainda de destacar a revista *PLI Arte e Design*, editada pela ESAD, e inúmeros livros escolares, entre muitos outros.

Outra gráfica com grande evidência, não só no mercado português, mas também a nível internacional, é a Printer. Esta gráfica foi fundada em 1972 pelas mãos do grupo Bertelsmann, onde está também incluído o famoso grupo editorial Penguin Random House, bem como o grupo Círculo de Leitores. A Printer, tem na sua lista de clientes grandes e conhecidos grupos editoriais, como por exemplo o Círculo de Leitores e a D. Quixote. A nível internacional destaca-se a Reader’s Digest, a Penguin, a Random House, entre outros.

A Agir – Produções Gráficas é outra das gráficas com um importante trabalho no nosso mercado. No ativo desde 1989, na grande Lisboa,

destacam-se pelo seu trabalho de impressão de livros, revistas e catálogos de arte, como o recentemente produzido para a Fundação Calouste Gulbenkian a propósito da exposição *A História Partilhada: Tesouros dos Palácios Reais de Espanha*. E sobre este projeto, António Roque — dono da Agir — afirma: «O resultado foi uma verdadeira obra de arte [...]. Correu muito bem porque nós temos a cor calibrada, tomamos várias precauções que a maior parte das fábricas não tem.»<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Cf. entrevista no anexo 1.5.

Na zona do Porto surge, no início dos anos 90, outra gráfica com um grande protagonismo na impressão de livros — que aliás se autodenomina «a casa do livro» —, a Norprint. A comprovar este seu estatuto de gráfica de referência no mercado editorial português, existe uma considerável lista de clientes de que se destacam vários projetos para a Fundação Calouste Gulbenkian, o Museu Coleção Berardo, a EGEAC, entre outros.

<sup>22</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.5.

Deste conjunto de gráficas, é de relevar o cuidado e o gosto que têm pela produção de materiais gráficos, sobretudo pelos livros. A propósito deste trabalho conversámos com responsáveis de produção de cada uma delas, tendo, em alguns casos — a convite destes mesmos responsáveis —, surgido a oportunidade de visitar as suas instalações e conhecer um pouco do seu método de trabalho. Estas conversas, bem como estas visitas, permitiram uma melhor compreensão das limitações que existem na produção de um livro, como se irá explicar mais à frente.

Em Portugal, a maioria das gráficas compra papel através dos grandes distribuidores europeus desta matéria-prima, com produção em Espanha e em países do Norte da Europa. Segundo António Roque, da Agir, estes papéis de origem europeia apresentam a qualidade necessária para uma boa impressão: «Atualmente eu trabalho exclusivamente com a Torraspapel, mas há muitos colegas meus que já estão a importar papel da Índia, da Tailândia, da Coreia. Trabalham por conta e risco, eu não me meto nisso. Corre tudo bem, mas o que eu quero é uma continuidade, porque trabalho muito em continuidade, um catálogo hoje, um catálogo amanhã. Seu vou arriscar usar papéis ligeiramente mais baratos, tenho lucros muitos bons naquele momento, mas depois as coisas correm mal, porque o cliente olha para uma coisa, olha para outra, e começa a ver os pormenores, quer de estampagem, quer de revestimento, que não são tão perfeitos.»<sup>22</sup>



### 2.3. Design & designers

Se por um lado se destaca o trabalho destas editoras e gráficas, é também extremamente importante o trabalho que os designers têm vindo a fazer, como afirma Richard Hendel<sup>23</sup>, autor do livro *On Book Design*: «Os designers são para os livros o que os arquitetos são para os edifícios.» O professor e designer José Brandão, em entrevista a propósito deste trabalho, afirma: «A ideia de um designer, para mim, é que a maior parte dos livros se tornem ímpares pela maneira como a gente souber resolver bem dentro das condicionantes que teve e depois das opções que fez e que portanto o leitor tem de ter a sensação que tudo foi naturalmente assim feito. Parece que estava tudo feito assim, que nem havia outra maneira de fazer. E esta sempre foi a minha filosofia [...]: nós temos de dar a volta aos problemas de tal maneira que as pessoas ao folhear o livro sintam que parece que o livro nasceu para ser aquilo. Que nasceu daquela maneira, que nasceu mesmo certo, que está tudo certo.»<sup>24</sup>

Chipp Kidd<sup>25</sup>, numa das suas *Ted Talks*, afirma que as grandes responsabilidades dos designers de livros são para com os leitores, os editores e principalmente com os autores. São sem dúvida, três importantíssimos pontos na produção de um livro mas, com a pesquisa que foi desenvolvida no contexto desta investigação, é possível afirmar que juntando a esta equação a gráfica — onde o livro é impresso — os resultados poderão ser ainda melhores para todas as partes. Sobre esta relação entre designers e gráficas, António Roque afirma: «Nós estamos literalmente de costas voltadas uns para os outros. O designer não se importa com o que está a produzir — estou a falar de alguns designers [...] —, a maior parte dos jovens que estão aí no mercado desenha sem a mínima perceção se aquilo é executável ou não.»

Recuando à origem do design gráfico em Portugal, é importante referir o caso de Sebastião Rodrigues<sup>26</sup>, que para além dos conhecimentos para a prática do design, acompanhou por inúmeras vezes os seus trabalhos em gráfica, tornando-se bastante ciente das limitações e das capacidades da indústria gráfica, estando este facto descrito em diversas obras, e até mesmo pelo próprio em entrevista à RTP. No livro *Design Gráfico em Portugal, formas e expressões da cultura visual do século XX*, de Margarida Fragoso<sup>27</sup>, destaca-se a seguinte passagem referente a Sebastião Rodrigues: «Detentor de um “saber do ofício” que lhe devolvia a consciência de “que o produto final, daquilo que ainda não se chamava Design Gráfico, depende de uma cadeia de contribuições qualificadas em que nenhuma pode ser menosprezada” [...], experimentou as “novas tecnologias de impressão, a manipulação

<sup>23</sup> Richard Hendel vem desenvolvendo o seu trabalho como designer de livros e diretor de arte em diversas universidades norte-americanas, bem como freelancer. Os seus trabalhos foram várias vezes distinguidos com prémios atribuídos por diversas instituições daquele país. Destaque ainda para algumas obras por ele publicadas como por exemplo *On Book Design* e *Aspects of Contemporary Book Design*, entre outros.

<sup>24</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.3.

<sup>25</sup> Chipp Kidd é um designer gráfico norte-americano especializado no desenho de capas de livro.

<sup>26</sup> Sebastião Rodrigues, foi um dos designers portugueses com mais influência no século XX. Do seu trabalho destacam-se vários projetos para a Fundação Calouste Gulbenkian, a revista mensal *Almanaque*, entre centenas de livros, cartazes, catálogos, etc.

<sup>27</sup> Margarida Fragoso é doutorada em design pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. É também membro do CIAUD — Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design.

criativa dos processos fotográficos, sem descurar o uso subtil de recursos esquecidos da tipografia tradicional” para alcançar “novos efeitos expressivos compatíveis com a obstinação de atingir [...] a dimensão poética do objeto gráfico [...] demarcando-se — como nenhum outro profissional da sua geração — dos compromissos das práticas artísticas tradicionais”, segundo o pensamento de Sena da Silva (1995, p. 19).»

Este conjunto de relações, que visam a otimização e a consequente melhoria de qualidade de um projeto, mais precisamente no design de livro, serão abordados num capítulo mais à frente, onde se explorará os fatores que influenciam a escolha dos formatos.



---

## 3. ESCOLHER O FORMATO

---

### 3.1 Breve introdução

Richard Hendel, autor do livro *On Book Design* de 1998, afirma que o que o autor escreve não é suficiente para definir um livro, e que para tal a forma física do livro, bem como a tipografia usada, têm algo a acrescentar aos olhos do leitor.

Jan Tschichold, numa fase bastante anterior a Richard Hendel, escreve no livro *The New Typography*, de 1929, que estava perante uma revolução no design de livro, que se tinha chegado a uma época em que a aparência do livro tinha ganho uma nova importância, bem como uma nova aplicação dos meios tipográficos e fotográficos.

Hoje em dia, na escolha do formato de um livro, todos estes aspetos devem ser tidos em conta pelo designer que, para além disto, deve ter em atenção qual a função do livro que está a desenhar.

Para uma melhor compreensão destes aspetos, pretende-se, com este capítulo, apresentar alguns dos fatores que contribuem para esta escolha. E nesse sentido, neste capítulo abordar-se-ão as proporções mais usadas no design, a normalização de formatos de papel bem como os fatores mais concretos que influenciam a escolha do formato. Para terminar analisam-se alguns casos de livros em que o formato tenha ajudado a que ele se tenha tornado um objeto ímpar, bem como casos opostos, ou seja, em que o formato tenha efetivamente prejudicado o livro enquanto objeto.

### 3.2 Proporções mais usadas no design

A geometria é a linguagem do homem. Mas ao determinar as distâncias respectivas dos objetos, ele inventou ritmos, ritmos sensíveis ao olho, nítidos nas suas relações. E esses ritmos estão no nascimento de comportamentos humanos. Ressoam no homem por uma fatalidade orgânica, a mesma fatalidade que faz com que as crianças, os velhos, os selvagens, os letrados tracem a secção áurea.

LE CORBUSIER<sup>28</sup>, *Por uma arquitetura*, 1923

Um livro é um espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito. Se o livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo.

ROBERT BRINGHURST, *Elementos do Estilo Tipográfico*, 2005

<sup>28</sup> Le Corbusier foi um reconhecido arquiteto nascido na Suíça no ano de 1887, mas naturalizado francês. O seu trabalho foi marcante não só na arquitetura, mas também como autor. Produziu aproximadamente 35 livros, tendo sido autor, ilustrador e designer de cada um deles.

<sup>29</sup> Robert Bringhurst, *Elementos do Estilo Tipográfico*, Cosacnaify, 2005

<sup>30</sup> Idem.

Tanto Robert Bringhurst como Le Corbusier têm plena noção da importância do formato de um livro bem como das suas proporções. Bringhurst, continua: «Uma página – como um edifício ou uma sala – pode ter qualquer tamanho e proporção, mas algumas são nitidamente mais agradáveis que outras, e algumas têm conotações bem específicas.»<sup>29</sup>

Recuando à época dos primeiros livros manuscritos e dos primeiros livros impressos, os seus criadores tiveram sempre como princípio orientador as suas proporções, geralmente criadas para que agradassem «ao olho e à mente».<sup>30</sup>

Com a evolução da indústria, a necessidade de padronizar formatos de papel aumentou e, como tal, tanto designers como outros profissionais da produção de livro tomaram consciência dos limites máximos da impressão. Mas mesmo com este conhecimento as possibilidades de escolha são praticamente intermináveis. Para fazer face

a este problema têm-se vindo a recorrer a proporções bastante reconhecidas na arte, na arquitetura e mesmo na vida quotidiana, e até de formatos padronizados, inicialmente pela norma DIN, e agora pela norma internacional ISO 216 (de A0 a A10). Estas proporções de que se fala, acompanham o homem na sua evolução, estando presentes ao longo de muitos séculos e por todo o mundo tornando-as, assim, familiares aos nossos olhos.

Analisando a história dos livros e dos manuscritos, podemos encontrar proporções usadas repetidamente em diversas fases da história humana — desde o antigo Egito, à China, à Europa renascentista, até aos nossos dias. É até possível encontrar paralelos das escalas proporcionais usadas no design de livro quer com as escalas musicais, quer com as proporções do corpo humano. [fig.6]

Uma das mais importantes relações proporcionais é a secção áurea, que tem vindo a ser utilizada recorrentemente ao longo da história da humanidade. Encontra-se registo desta relação matemática nos estudos realizados por Leonardo Fibonacci<sup>31</sup> no século XIII, mais concretamente na sequência de Fibonacci. Esta sequência tem geralmente como base 0 e 1 e a sua formulação corresponde à soma dos dois números anteriores:

0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...

Esta relação está presente em diversas situações, desde a natureza — onde algumas espirais naturais e partes do corpo humano, por exemplo, respeitam esta proporção — até a objetos e a estudos produzidos pelo homem.

Uma vez falando de proporções conhecidas no design de livro, na arte e na natureza, considera-se conveniente apresentar as proporções que nos acompanham no dia a dia e que são as proporções dos «nossos» ecrãs, desde os *smartphones* aos *tablets*, passando pelos ecrãs de televisão (e de transmissão de televisão). Começando pelos ecrãs televisivos, estes têm vindo a sofrer uma enorme evolução nos últimos anos. Está ainda bem presente na memória de todos nós (se não mesmo em nossas casas)

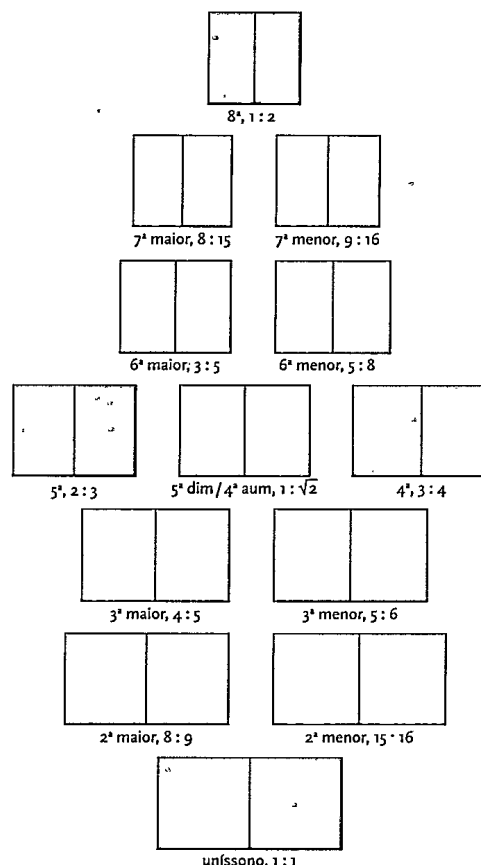


Fig.6. Esquema da página 162 do livro *Elementos do estilo Tipográfico*, de Robert Bringhurst

<sup>31</sup> Leonardo Fibonacci foi um influente matemático italiano nascido no final do século XII, para além da sua famosa sequência de Fibonacci, foi responsável também por desenvolver um sistema de numeração com influências árabes.

televisores com uma proporção de  $4 \times 3$ , tendo evoluído recentemente para  $16 \times 9$ . Aliás, só recentemente a televisão portuguesa passou a ser transmitida em  $16 \times 9$ .

Com os *tablets* e com os *smartphones*, surge outro problema que é como controlar o modo como o utilizador vê a informação, pois na grande generalidade destes dispositivos é possível o utilizador escolher entre uma visualização vertical ou horizontal, resultado num verdadeiro problema para a produção de conteúdos. A este problema tem de se acrescentar as diferentes proporções dos dispositivos, que geralmente variam de fabricante para fabricante, acontecendo por vezes o mesmo fabricante ter várias proporções.

Com esta informação e comparando diversos autores — como Robert Bringhurst, Gustav Fechner, Charles Lalo, Gavin Ambrose, Paul Harris, entre outros —, foi possível chegar a um conjunto de proporções que se podem considerar ser as mais utilizadas no design.

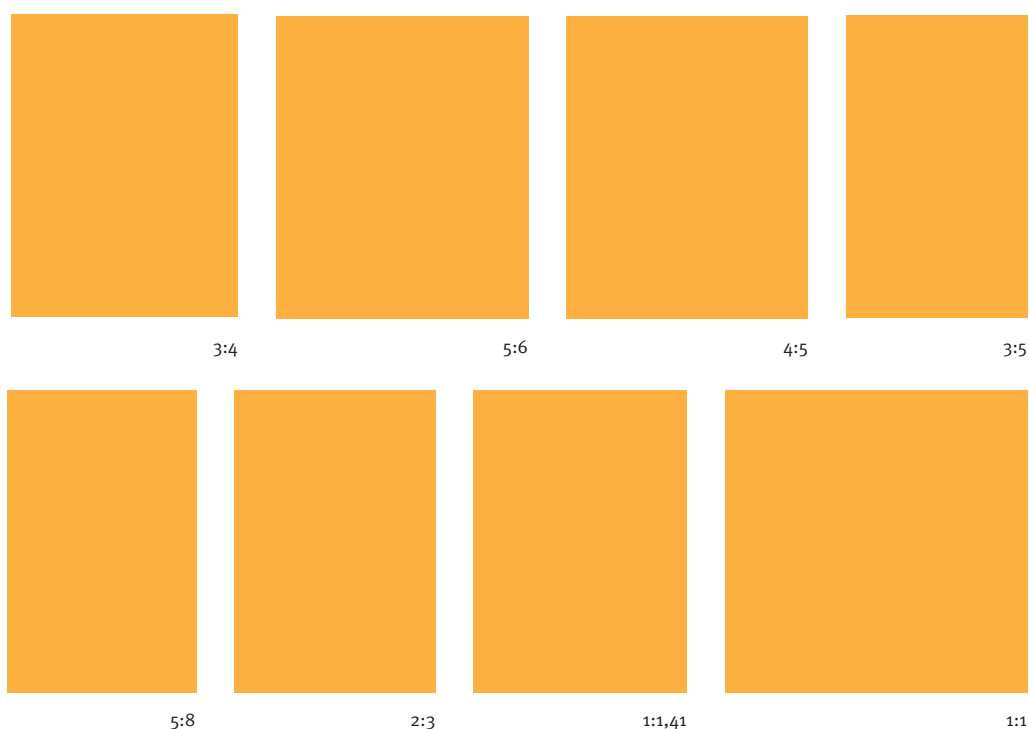


Fig.7. Proporções mais utilizadas no design.

Até este ponto foram abordadas proporções que se destinam a definir as dimensões de um livro, mas é também importante considerar os estudos de Jan Tschichold em que relacionava as dimensões e proporções da mancha tipográfica com as da página [fig.8]. Outra das figuras de grande destaque no estudo destas proporções e das suas relações com os conteúdos da página foi Van de Graaf, que demonstrou como os tipógrafos da época de Gutenberg construía as manchas de texto.

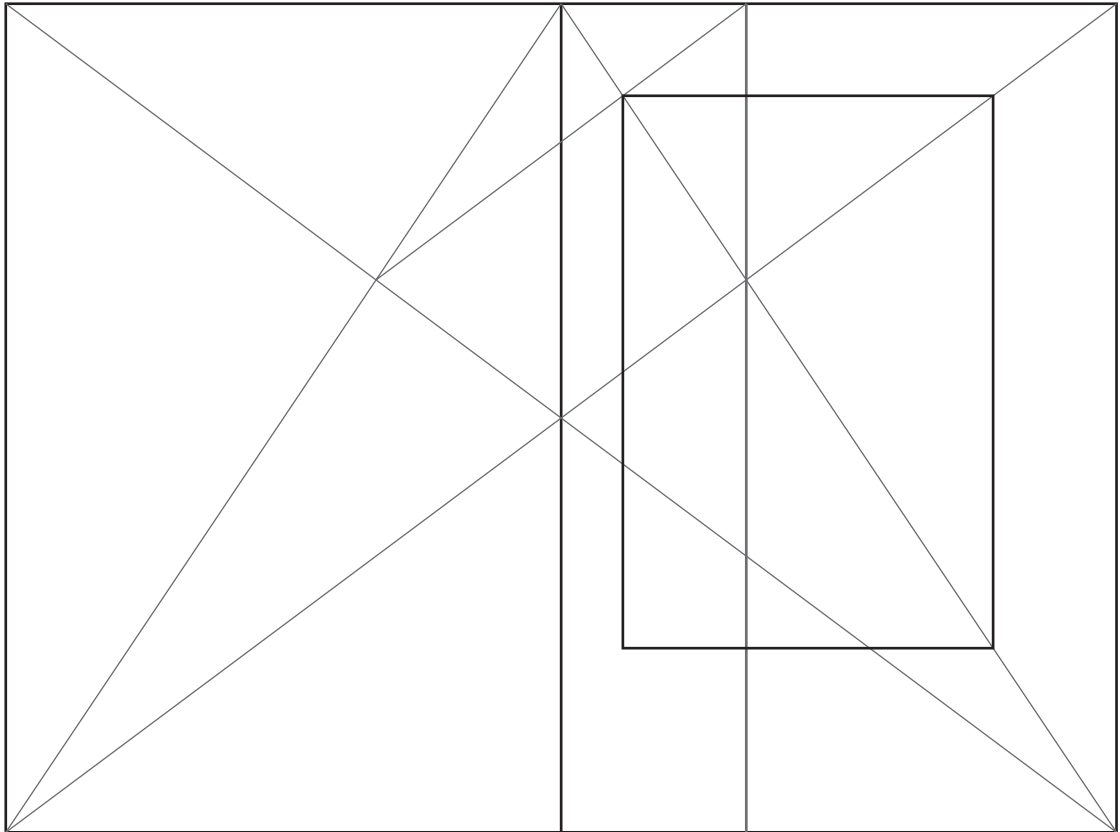


Fig.8. Estudo da relação do formato com a grelha, por Jan Tschichold



### 3.3 Normalização dos formatos de papel

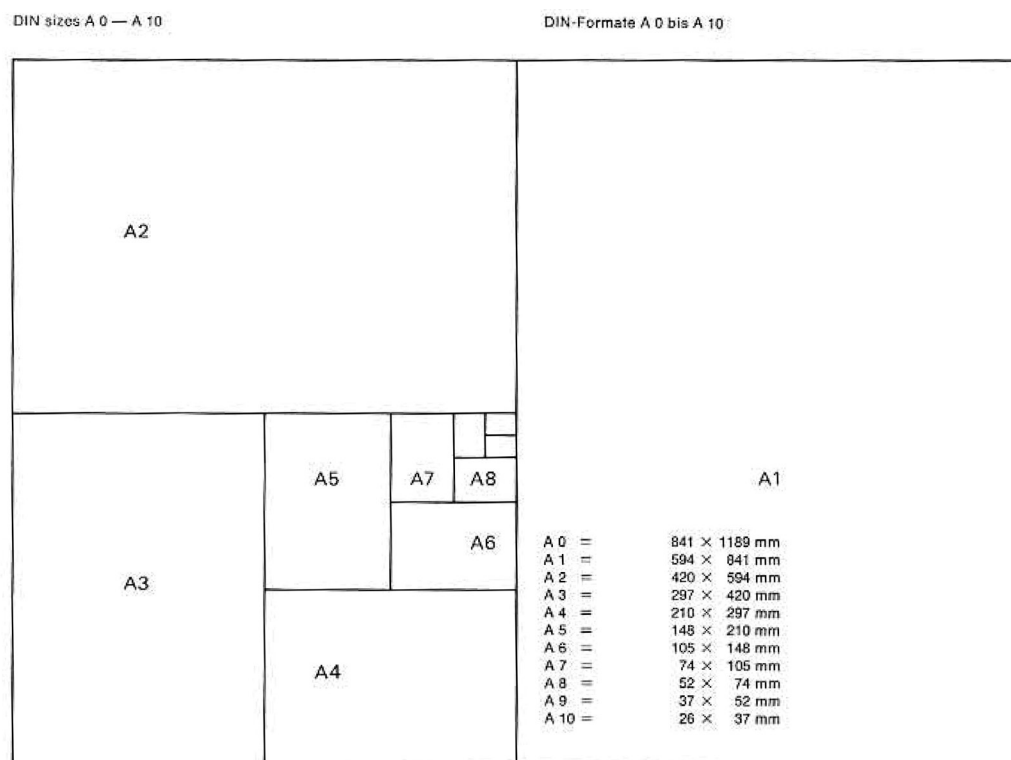
Ainda antes do início da revolução industrial, começa a surgir uma estética virada para a máquina, em que esta é tida como grande impulsionadora da evolução humana.

Na Alemanha, no início do século XX, esta temática da produção industrial é abordada nos termos da «racionalização e de tipificação dos objetos destinados à produção em série.»<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Maldonado, Tomás, Design Industrial, Edições 70, p. 37.

Com o desenvolvimento industrial, surgiu a necessidade de padronizar os formatos de papel. No início do século XX, já no final da Primeira Guerra Mundial, surge na Alemanha um instituto privado focado na normalização de aspetos industriais — DIN — Deutsches Institut für Normung (Instituto Alemão para a Normalização). Pouco tempo depois da sua formação conseguem desenvolver, no ano de 1922, uma norma para os formatos de papel — DIN 476 [fig.9]. Esta norma defende que quando uma folha de papel é dobrada ao meio o resultado será uma folha com metade do tamanho, mas com exatamente as mesmas proporções que a primeira/original. Estas folhas têm como ponto de partida o formato A0 que tem precisamente 1m<sup>2</sup>, e respeitam a proporção 1:√2.

Fig.9. Esquema Din 476



Rapidamente o resto do mundo tomou consciência da importância da normalização, e em 1946 é criada a ISO – International Organization for Standardization, da qual, nesta fase inicial, faziam parte cerca de 65 delegados representando 25 países.

Toda esta racionalização e pensamento orientado para a indústria, criou um contexto propício ao aparecimento de movimentos estéticos bastante industrializados.

O trabalho de Jan Tschichold — que já foi aqui referido a propósito das proporções — é de extrema importância, pois aborda o tema dos formatos de papel normalizados, no livro *The New Typography*, onde afirma: «The standard book formats on the facing page are not suitable for imaginative literature — for novels and similar books which are held in the hand for reading, they are too wide and therefore uncomfortable — but they certainly are for larger books, scientific works, catalogues in book form, handbooks, and are also suitable for smaller books (A6).

The format A4 is very good for art books, monographs, etc.

It seems necessary to find a standard format also for novels, corresponding with the way they are used. The DIN-format page proportion is not suitable for these books. Perhaps we should standardize only their page depths, eg. 176 mm depth for novels.»<sup>33</sup>

Outra das figuras a considerar os formatos de papel normalizados como bastante vantajosos foi Josef Müller-Brockman. No seu livro *Grid Systems in Graphic Design*, Brockman afirma que toda a indústria está preparada para trabalhar com este tipo de formatos, resultando num processo mais rápido e com mais vantagens económicas. À semelhança do que fez Tschichold, Brockman — nos anos 60 do século xx — estudou também a relação entre o formato do objeto impresso com o formato da grelha. No prefácio do livro acima referido, Brockman explica que a tipografia moderna é baseada nas teorias e princípios desenvolvidos nos anos 20 e 30 do século xx. E que autores como El Lissitzky, Kurt Schwitters, Jan Tschichold, Paul Renner, Moholy-Nagy trouxeram um novo fôlego a esta tipografia, considerando que Tschichold reformulou as regras de uma tipografia obsoleta que necessitava de ser reajustada à sua época.

Voltando ao tema da indústria, o início do século xx é uma época de grandes acontecimentos nesta área. Atingindo-se um ponto em que a indústria praticamente definia a estética, deixando o consumidor sem muitas soluções de escolha. Recorrendo à indústria automóvel, é interessante destacar o caso de Henry Ford que «recusava mudar a cor do carro do modelo T, argumentando que os clientes poderiam ter

<sup>33</sup> «Os formatos de livro normalizados na página seguinte não são adequados para literatura criativa — para romances e livros semelhantes que devem segurados na mão para serem lidos, estes são muito largos e consequentemente desconfortáveis — mas são certamente adequados para livros maiores, trabalhos científicos, catálogos na forma de livro, manuais, assim como são adequados para livros mais pequenos (A6). O formato A4 é muito bom para livros de arte, monografias, etc. Parece ser necessário encontrar um formato normalizado para romances, correspondendo ao modo como estes são utilizados. As proporções dos formatos DIN não são adequadas para este tipo de livro. Talvez se devesse normalizar apenas a sua profundidade, exemplo 176 mm de profundidade para romances». Tschichold, Jan, *The New Typography*.

<sup>34</sup> Introdução à Gestão de Organizações, org. António Martins, direção e coordenação de João Lisboa, Arnaldo Coelho, Filipe Coelho e Filipe Almeida, Vida Económica, p. 348.

<sup>35</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.3.

o carro com a cor que desejavam desde que fosse preta.»<sup>34</sup> Prosseguindo na indústria automóvel, hoje em dia, não só podemos escolher a cor do carro como uma grande variedade de outras particularidades. Aliás, numa rápida visita aos *websites* de marcas automóveis é possível encontrar sem grande esforço uma área reservada à personalização de modelos novos, ou seja, modelos personalizados de fábrica. E nos dias de hoje, este é o grande problema que designers e produtores industriais enfrentam: a dualidade normalização *vs.* personalização.

No que diz respeito aos livros, temos hoje, uma grande variedade de formatos, sendo que muitos deles não são normalizados nem definidos tendo em conta as medidas padronizadas de algumas das máquinas utilizadas no processo de fabrico, nem mesmo o tamanho das próprias estantes onde os livros serão mais tarde guardados. O designer e professor José Brandão afirma: «o formato do livro é uma das principais, é uma perturbação enorme. [...] não de consegue agrupar por conteúdos, suponha que é uma coisa sobre estudo de letras, temos um livro que tem 35 ou 40 cm de altura, precisa de uma estante enorme, depois a seguir temos dez livros que têm um palmo ou menos de um palmo de altura, portanto, temos um disparate pegado. Dá sempre uma grande confusão. Mesmo nas bibliotecas esses livros de tamanhos muito grandes têm uma secção à parte, porque não se conseguem meter nas estantes, embora as bibliotecas já possam estar dimensionadas para uma determinada medida. Quer dizer, à volta dos 30 cm, dá para ter uma cobertura de cerca de 80% dos livros.»<sup>35</sup>

### 3.4. A escolha do formato

If printing is the black art, book design may  
be the invisible one.

RICHARD HENDEL, *On Book Design*, p. I

Tal como como já havia sido referido nesta investigação, os livros não são apenas um mero recetáculo de texto. A forma como este é apresentado é também de extrema importância, assim como é importante a forma do «contentor».

O texto ou o conteúdo que o autor produz para determinado livro é o seu centro, cabe ao designer conhecer este centro para partindo deste definir a sua forma. Richard Hendel afirma que: «Book designers serve two clientes: the author and the reader. For me, the goal is to make

the communication between them as clear as possible.»<sup>36</sup> Portanto, é atribuída ao designer a responsabilidade de gerir o modo de comunicação entre o autor e o seu público, ou os seus leitores. Estas decisões, que o designer tem de resolver, vão desde o formato e dimensões do livro, às decisões estéticas do conteúdo da própria edição.

Este trabalho centra-se na escolha do formato, e, com esse propósito, destacam-se os fatores estéticos, projetuais, técnicos, económicos e mesmo da própria portabilidade do livro.

Jaime Ceia, a propósito deste assunto, e ao ser-lhe pedido para descrever o processo de escolha do formato de um livro, esclarece: «Desde logo, a natureza da obra – ficção, ciência, artes, escolar, etc... – e, portanto, o domínio cultural em que o livro se integra. Há livros que pedem muito naturalmente um determinado formato. A questão, porém, nunca é exclusivamente gráfica. Por exemplo, se um livro com um formato relativamente grande fica demasiado fino, é aconselhável baixar o formato de capa para lhe ampliar o formato de lombada. Hoje, a evidência de uma lombada pode ser importante. É, de qualquer modo, sempre importante para que o leitor sinta o livro como um volume, um objeto cuja espessura confere confiança.

Aproveito para referir a incomodidade que é a existência de livros de consulta ou destinados a ser lidos no quotidiano com formatos grandes. O mesmo pode não se aplicar, porém, a obras de referência, como catálogos de exposições, obras comemorativas, etc., ou seja, livros que não apelam a uma leitura “banal” mas constituem espécimens bibliográficos importantes ou que precisem de ostentar uma evidência em relação com os temas. Estou a lembrar-me da revista “Oceanos” – não propriamente um livro – cujo formato generoso era especialmente adequado ao timbre comemorativo que lhe correspondia.

Se o livro integra uma coleção já existente, deve respeitar-se o formato, a não ser que o editor precise de renovar totalmente a imagem.

Um policial ou outras obras ligeiras (embora o policial nem sempre o seja) pode, por exemplo, aconselhar um formato de bolso – categoria que envolve a necessidade de popularizar a obra, desejadamente portátil.

Em síntese: a escolha do formato é consequência do enquadramento cultural da obra e da adequação ao público expectável.»<sup>37</sup>

Mas também é conveniente lembrar problemas de ordem técnica, como José Brandão explica: «Além destas razões, temos razões técnicas, como o aproveitamento de papel, que dentro de certos limites pode ser uma condicionante. Mas também não é uma coisa completamente linear, visto que há máquinas que têm formatos ligeiramente diferentes, que

<sup>36</sup> «Os designers de livro servem dois clientes: o autor e o cliente. Para mim, o objetivo é tornar a comunicação entre os dois o mais clara possível.» Hendel, Richard, *On Book Design*.

<sup>37</sup> Cf entrevista no anexo 1.2.

<sup>38</sup> Cf entrevista no anexo 1.3.

<sup>39</sup> Cf entrevista no anexo 1.7.

<sup>40</sup> Cf. entrevista no anexo 1.7.

têm outro aproveitamento.»<sup>38</sup> Ao falar no aproveitamento de papel, José Brandão, relembra os problemas económicos que podem advir da escolha do formato de um livro. Rui Oliveira — diretor de produção da gráfica Maiadouro — afirma mesmo que a produção de um livro pode ter dois pontos de partida: por um lado um livro económico, por outro um livro com um tipo de escala e de proporção específica como por exemplo livros com inclusão de imagens ou ainda livros de artista: «Funciona muito pelo seguinte: o que quer fazer concretamente? Se quer fazer um livro pela parte económica. E então se for pela parte económica vamos tentar fazer uma rentabilização a 100%. Quer da matéria-prima quer dos equipamentos industriais. Ou vai querer fazer um livro de artista ou um livro de autor, ou um livro que tem uma fotografia... as fotografias estão proporcionais àquele formato. Portanto tudo isso tem de ser equacionado...»<sup>39</sup>.

É possível afirmar que para a obtenção de melhores resultados, é conveniente que o designer mantenha um diálogo com a gráfica responsável pela impressão do projeto — caso já seja conhecida, pois por vezes, a gráfica só é escolhida numa fase posterior, e, se assim for, é sempre útil que o designer tenha um mínimo de conhecimentos destas condicionantes para poder sugerir algo ao seu cliente que seja realmente plausível e exequível. Por exemplo, José Brandão, pelo conhecimento e pelos longos anos de experiência profissional que tem, nem sempre partilha desta opinião, afirmando que para projetos que produziu durante um longo período de tempo, teria que ser a gráfica a adaptar-se ao formato e não o contrário: «Por exemplo, estamos a falar de coisas que eu mantive durante cerca de trinta anos, sem nunca alterar o formato. A gráfica tem de se sujeitar, porque queremos mesmo aquele formato. É isso, depois, só se pode traduzir em bons ou em maus resultados para a gráfica, quer dizer, a gráfica que quiser concorrer, mesmo considerando que já se fez uma escolha de gráficas com qualidade, umas conseguem tirar 8 páginas [por caderno] outras conseguem tirar 12 de uma vez só e podem ter vantagens em matéria de preço e por vezes há coisas desse tipo.»<sup>40</sup>. É ainda importante — a propósito do diálogo com a gráfica — compreender e conhecer qual o processo de impressão que será utilizado na impressão do livro. Geralmente, no mercado português, o processo mais utilizado é o *offset*, que considerando o número de exemplares que são por norma impressos, é o processo mais vantajoso na sua relação preço/qualidade. Ainda assim, para quantidades mais reduzidas é interessante considerar a impressão digital, embora as limitações sejam muito maiores que no

*offset*. Limitações essas, que vão desde o formato do plano de impressão às cores utilizadas.

Até aqui está a assumir-se que o designer tem a responsabilidade de escolher ou sugerir o formato do livro, mas por vezes o cliente já tem um formato decidido, tal como relembra Jaime Ceia: «Nem sempre o designer tem toda a autonomia para definir os formatos, frequentemente tem que o articular com o cliente. Mas, para além disso, pode haver condicionantes ligadas ao mercado editorial ou ao facto de o livro se integrar num conjunto ou coleção existentes.»<sup>41</sup>

Quase todos os entrevistados afirmam ter formatos que consideram como favoritos, embora Jaime Ceia lembre que existem sempre uma dependência do tipo de trabalho: «Há livros que pedem formatos especiais – por exemplo, o formato quadrado ou próximo, ou o formato ao baixo (este, de qualquer modo, sempre incómodo, no transporte e ao folhear).

Quando se trabalha com regularidade para uma instituição ou empresa é bom que se institua o princípio de não variar o formato das diversas publicações, a não ser excecionalmente.

Como exemplo, enquanto designer para a Faculdade de Belas-Artes, defini um formato equilibrado, suscetível de poder ser aplicado a todas as publicações da casa: 18×24 cm.»<sup>42</sup>. Ainda assim considera-se relevante apresentar os formatos destacados por José Brandão e pelo Studio AH-HA: os formatos 23×30 cm e 20×26 cm, respetivamente. Já em sentido contrário apresenta-se o atelier *Barbara says...* que afirma que «os formatos adequam-se à especificidade dos projetos».

Aos responsáveis das gráficas foi pedido que apresentassem os formatos que consideram como recomendáveis para a impressão de livro, António Roque afirma que «depende de que área estejamos a trabalhar. Para a área do livro de leitura normal, o que toda a gente faz, que é o mais comum é o 16×23,5 cm»<sup>43</sup>. Já Rui Oliveira considera que o «Formato recomendável de livro é o A4, mas o mais rentável, a 100% é o 17×24 cm. Porque o 17×24 cm nós conseguimos imprimir no formato 70×100 cm, que é o formato máximo de área de impressão, 32 páginas.»<sup>44</sup>.

Abordando o tema do formato dos livros, para além de todos estes fatores é importante ter em conta se o livro terá algum tipo de *fold-out* ou extratexto. Este tipo de técnica, que se tem usado ao longo do tempo, pode alterar o modo como o livro é produzido, condicionando assim o formato do livro, bem como o número de panos (número de dobras do *fold-out*).

<sup>41</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.2.

<sup>42</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.2.

<sup>43</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.5.

<sup>44</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.7.

Outra característica que influencia o formato do livro é o facto de ser ou não aparado. Durante alguns anos, de modo a tornar os livros mais baratos, era usual deixar o livro por aparar, cabendo assim ao leitor a tarefa de abrir os cadernos. Hoje em dia não se usa deixar um livro, ou jornal, ou qualquer outro objeto gráfico por aparar por estes motivos. Ainda assim é de salientar o caso do Borda d'água, que ao fim de bastantes anos a ser distribuído aparado e agrafado passou a ser apenas dobrado, deixando os cadernos por abrir. No que diz respeito aos livros, hoje em dia só se verifica esta técnica por opções estéticas editoriais.

Outro fator importante a considerar quando se escolhe o formato de um livro é a sua orientação. Este fator tem um gran impacto nos processos técnicos de produção de um livro, como exemplifica José Brandão: «[...] fiz um livro sobre os Biombos Nambam, e que a proporção do livro foi em função das proporções dos próprios biombos, portanto ficou um formato com um tamanho um bocado especial, aliás na altura não se conseguiu coser o livro, por questões [técnicas].»<sup>45</sup>

Do ponto de vista técnico é conveniente referir outro aspeto que é o sentido de fibra do papel. Embora segundo a opinião dos vários responsáveis de gráficas entrevistados, este não é um ponto muito importante, como esclarece Rui Oliveira: «O sentido da fibra só tem interesse se o cliente final reconhecer esse interesse. Todo o mercado Ibérico — Portugal e Espanha — não liga ao sentido de fibra. [...] Na península ibérica não há grande exigência nisso. Por exemplo o mercado inglês, o mercado alemão, o mercado dos países-baixos, aí são muito exigentes com isso»<sup>46</sup>. António Roque partilha da mesma opinião, embora admitindo que para as capas de livro tenta manter esse cuidado, tal como exemplifica Jorge Moreira: «Normalmente, temos em atenção o sentido da fibra da capa (capa mole) e da capa, guardas e cartão (capa dura). Sempre que o formato do livro permite a impressão também do miolo com a fibra correta, nós respeitamos. No entanto, o miolo está muito condicionado pelos papéis que os fabricantes/distribuidores, têm disponível. Por norma, a fibra está no sentido maior do papel.»<sup>47</sup>

Das conversas e entrevistas ficou bastante mais claro que as maiores condicionantes na decisão do formato de um livro encontram-se nos processos de acabamento gráfico, com a agravante de que os equipamentos industriais que garantem a realização deste tipo de tarefa, têm dimensões específicas que podem variar de fabricante para fabricante. O que quer dizer que, estas dimensões podem ser diferentes consoante a gráfica que for escolhida para a impressão do trabalho.

<sup>45</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.3.

<sup>46</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.7.

<sup>47</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.6.



Assim sendo, reforça-se novamente a ideia de manter um diálogo ativo com a gráfica para poder otimizar a impressão do livro.

A produção de um livro não obedece a regras rígidas. Cabe ao designer e ao editor tomar estas decisões, pois um livro não tem necessariamente de ser cosido, não tem de ter uma capa dura ou uma capa mole. O livro enquanto objeto pode ter uma infinidade de formas ou tipologias. Aliás verificando a própria definição da palavra livro — conjunto de folhas de papel, escritas ou impressas, soltas ou cosidas, em brochura ou encadernadas<sup>48</sup> — tomamos consciência que este objeto não se rege por nenhuma norma ou conceito pré-estabelecido no que diz respeito à sua forma.

<sup>48</sup> in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/livro> [consultado em 06-05-2016].

A propósito da forma do livro, e em tom de comparação, é interessante verificar que tanto livros como jornais têm tendência a se agruparem conforme a sua tipologia. Nos jornais temos três tipos: *broadsheet*, *tabloide* e *berliner*. Já no âmbito dos livros destaca-se a opinião de Eric Gill, que na sua obra *Ensaio sobre a tipografia*, sugere que os livros de agrupem do seguinte modo: livros de bolso, livros que se seguram na mão, livros de mesa e livros de estante. Um pouco à semelhança do que diz José Brandão: «Isto é uma baralhada, isto dos formatos dos livros é uma coisa terrível. Os livros deviam ter para aí três formatos, ou uma coisa desse género, e saíam todos mais ou menos nesses formatos.»<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.3.

### 3.5 Análise de alguns exemplos

*Conseguiria destacar um livro cujo formato se tivesse adequado na perfeição ao conteúdo e ao design e que, só por si, tivesse ajudado a que o livro se tivesse tornado um objeto ímpar?* —Partindo desta questão colocada aos designers entrevistados no âmbito deste trabalho, e tendo em conta alguns dos fatores acima apresentados, pretende-se agora analisar de modo sucinto alguns exemplos.

Por existirem demasiadas condicionantes, a maioria dos designers entrevistados apresentam algumas reservas em destacar livros em que o formato por si só seja suficiente para ampliar ou destacar as qualidades de um livro.

Ainda assim, considera-se importante considerar as suas respostas a esta questão. Jaime Ceia, explica até os motivos que o levam a considerar esta uma pergunta de difícil resposta: «É difícil que o formato de um livro seja suficiente para determinar as suas qualidades gráficas.



Também não me parece desejável que a ideia de projeto gráfico possa ser suficiente para determinar o sucesso de uma obra. Há sempre muitas determinantes. Nem sempre o “estilo” de um determinado designer se adapta às necessidades de um livro na sua relação com os leitores. Na verdade, dificilmente consigo pensar num formato como determinante, sem o relacionar com outros fatores. Posso, de qualquer modo, dar, desportivamente, um ou dois exemplos, cujas imagens juntarei a este documento.

- “Tanta gente, Mariana”, de Maria Judite de Carvalho, capa de Victor Palla, editora Arcádia, Lisboa 1960. Formato: 105×180mm.- lombada 9mm

Trata-se de um livro de bolso, de uma Coleção de Autores Portugueses, desenhada pelo Palla.

- “O Caso do Cão Uivador”, de Erle Stanley Gardner, capa de Cândido Costa Pinto, editora Livros do Brasil, Lisboa, Coleção Vampiro, s/data. Formato:105×160mm.- lombada 11mm

É este exemplar como podem ser muitos outros da mesma coleção, que instalou em Portugal um certo standard em relação a publicações do género policial.

- “Fanny Hill”, de John Cleland, sobrecapa de Mendes de Oliveira, editora Arcádia, Lisboa s/data, cerca de 1973, Coleção Encontro. Formato: 120×188mm. –lombada 30mm

Este é o caso em que a terceira dimensão (lombada) é importante para definir um livro. Claro que o desenho gráfico, pela sua sugestão e parcimónia gráfica, é decisivo, mas tudo joga numa determinada proporção, desde a cor ao corpo e escolha da fonte tipográfica.»<sup>50</sup> Para um caso contrário, ou seja, um livro em que o formato estivesse desadequado ao seu conteúdo e design, Ceia responde: «Ocorre-me um, imediatamente, [...]:

- “Design de Identidade e Imagem Corporativa”, de Daniel Raposo, capa de Daniel Raposo e Hélder Milhano, edição IPCB, Castelo Branco 2008. Formato:220×300 mm. –lombada 9mm.

É evidente a desmesura do formato, num livro de estudo (aliás muito interessante), em confronto com a timidez da lombada.»<sup>51</sup>

José Brandão também apresenta as mesmas dificuldades preferindo falar de um modo mais generalista, como demonstra a propósito dos formatos desadequados ao conteúdo: «Completamente desadequado ao conteúdo... Não me consigo lembrar de nenhum, se calhar nenhum. Deve de haver, e eu devo-me ter queixado. Essa pergunta requeria que eu fosse dar uma volta. Mas há com certeza livros que cuja escala,

<sup>50</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.2.

<sup>51</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.2.

por exemplo, suponha que é de mapas, estão tão pequenos...»<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Cf. Entrevista no anexo 1.3.

Os Barbara says... referem também a questão da escala, afirmado que livros extramente grandes do tipo *coffee-table books* não apresentam muitas vantagens, pelo lado contrário destacam os livros de bolso da Penguin Books.

Ainda relativamente à escala dos livros aproveita-se para mencionar a Coleção D, dirigida pelo designer Jorge Silva e editada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, onde são apresentadas as obra de vários designers portugueses. Sendo um obra essencialmente visual, a própria escala dos livros não permite a apresentação das obras dos designers num tamanho confortável para que o leitor possa apreciar todos os pormenores das referidas obras. Destacam-se também — e à semelhança de José Brandão — os livros «enormes» da editora Taschen. Por vezes o seu tamanho e peso não são muito vantajosos, mas ao abrir estas obras o leitor imediatamente compreende que para apresentar este tipo de conteúdos a escala do livro está plenamente justificada.

Outra publicação a destacar é o livro *On Book Design*, de Richard Hendel, que é citado algumas vezes no decorrer desta investigação. Sendo um livro essencialmente textual apresenta por vezes alguns exemplos de outros livros apresentados à escala real. Tendo bastante texto o autor e também designer preferiu que este «corresse» em apenas uma coluna, e como tal considerou este formato estreito a melhor opção: 18,5×29 cm. Para o leitor, é um livro que se adapta facilmente à mão, não sendo demasiado pesado, torna-se um objeto bastante prático e de fácil utilização.



## 4. FORMATOS DE LIVRO

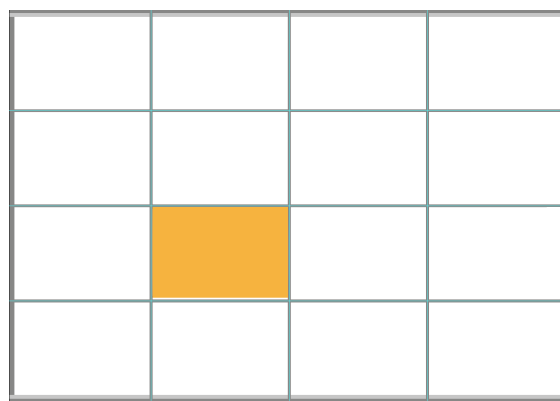
DEPOIS DE UMA ABORDAGEM aos fatores a ter em conta aquando do projeto de um livro, apresentam-se agora um conjunto de formatos de livro que têm na sua origem as proporções que se consideraram como sendo as mais usadas no design.

Ao entrevistar e contactar várias gráficas, foi possível determinar o conjunto de formatos de papel utilizados com mais frequência na indústria gráfica portuguesa, sendo estes os seguintes: 45×64 cm; 52×74 cm; 63×88 cm; 64×92 cm; 65×90 cm; 72×102 cm. Com este conjunto de formatos foi possível determinar modelos de planos de impressão tradicionais para cada um dos tipos de cadernos (8, 12, 16, 24 e 32). Relacionando cada uma das proporções a cada tipo de caderno e a cada tipo de formato de papel foi possível obter cerca de 240 diferentes formatos de livro. Ao analisar cada um destes formatos foi possível compreender que alguns deles apresentavam um grande desperdício de papel, tornando-os inoportáveis. Com base neste argumento foram selecionados, numa primeira fase, os formatos — de cada um dos formatos de papel — que apresentam um melhor aproveitamento de papel, após análise visual de cada um dos planos de impressão.

Em seguida, estes formatos foram agrupados segundo a sua proporção, de modo a realizar uma nova seleção verificando formatos visualmente muito parecidos. Uma vez identificados estes formatos idênticos, realizou-se uma comparação da sua exequibilidade e verificando também em quais se obteria um melhor aproveitamento de papel. Foi também efetuada uma nova seleção tendo em atenção a sua usabilidade, e assim foram excluídos desta lista formatos excessivamente grandes e/ou desproporcionais.

Não se pretende com esta lista definir todos os formatos de livro possíveis, até

Fig.10. Exemplo de um palno de impressão de 32 páginas em papel de 72×102 cm.



porque seria uma tarefa impossível, pois obteríamos uma infinidade de formatos. Não se pretende também criar nenhuma norma rígida de formatos a utilizar. Pretende-se, sim, criar uma lista que facilite a escolha do formato de um livro e que, desse modo, possa servir como guia. Como foi referido em pontos anteriores existem diversos fatores que podem influenciar o formato de um livro. Ao consultar esta tabela o leitor deverá lembrar esses fatores podendo e devendo adaptar as medidas aqui encontradas ao seu projeto.

O processo de definição dos planos de impressão foi realizado de um modo bastante generalista, tendo como base especificações técnicas que a maioria das máquinas *offset* utiliza. Mas é importante ter em conta que estas medidas podem variar de máquina para máquina.

Apresenta-se agora, em primeiro lugar, o conjunto de 240 formatos, dividido por seis tabelas, cada uma apresentando um formato de papel diferente.

Papel 45×54 cm									
Cadernos	Proporções	3:4	5:6	4:5	3:5	5:8	2:3	1:√2	1:1
8		205×273	205×246	205×256	184×307	192×307	192×307	205×290	205×205
12		151×201	168×201	161×201	121×201	125×201	134×201	142×201	201×201
16		151×201	151×181	151×189	123×205	128×205	137×205	145×205	151×151
24		100×133	100×120	100×125	100×167	100×160	100×150	100×140	100×100
32		100×133	100×120	100×125	90×151	94×151	100×150	100×141	100×100

Tabela 1

medidas em mm (milímetros)

Papel 52×74 cm									
Cadernos	Proporções	3:4	5:6	4:5	3:5	5:8	2:3	1:√2	1:1
8		240×320	240×288	240×300	214×357	223×357	237×357	240×339	240×240
12		176×235	195×235	188×235	141×235	146×235	156×235	166×235	235×235
16		176×235	176×211	176×220	144×240	150×240	160×240	170×240	176×176
24		117×157	117×141	117×147	117×195	117×188	117×176	117×166	117×117
32		117×157	117×141	117×147	105×176	110×176	117×176	117×166	117×117

Tabela 2

medidas em mm (milímetros)

Papel 63×88 cm									
Cadernos	Proporções	3:4	5:6	4:5	3:5	5:8	2:3	1:√2	1:1
8		295×394	295×354	295×369	256×427	267×427	284×427	295×417	295×295
12		211×281	234×281	225×281	169×281	176×281	187×281	199×281	281×281
16		211×281	211×253	211×264	177×295	184×295	197×295	208×295	211×211
24		145×193	145×174	145×181	145×242	145×232	145×217	145×205	145×145
32		145×193	145×174	145×181	126×211	132×211	140×210	145×205	145×145

Tabela 3

medidas em mm (milímetros)

Papel 64×92 cm									
Cadernos	Proporções	3:4	5:6	4:5	3:5	5:8	2:3	1:√2	1:1
8		300×400	300×360	300×375	369×447	279×447	298×447	300×424	300×300
12		220×294	245×294	335×294	176×294	184×294	196×294	208×294	294×294
16		221×294	221×265	221×276	180×300	187×300	200×300	212×300	221×221
24		147×196	147×177	147×184	147×246	147×236	147×221	147×208	147×147
32		147×196	147×177	147×184	132×221	138×221	147×221	147×208	147×147

Tabela 4

medidas em mm (milímetros)

Papel 65×90 cm									
Cadernos	Proporções	3:4	5:6	4:5	3:5	5:8	2:3	1:√2	1:1
8		305×407	305×366	305×381	262×437	273×437	291×437	305×432	305×305
12		216×288	240×288	230×288	173×288	180×288	192×288	203×288	288×288
16		216×288	216×259	216×270	183×305	190×305	203×305	216×305	216×216
24		150×200	150×180	150×187	150×250	150×240	150×225	150×212	150×150
32		150×200	150×180	150×187	129×216	135×216	144×216	150×212	150×150

Tabela 5

medidas em mm (milímetros)

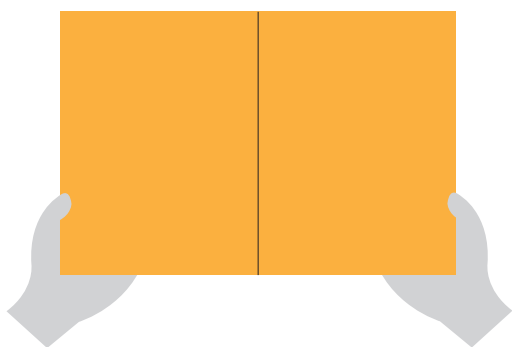
Papel 72×102 cm									
Cadernos	Proporções	3:4	5:6	4:5	3:5	5:8	2:3	1:√2	1:1
8		340×453	340×408	340×425	298×497	310×497	331×497	340×481	340×340
12		246×328	273×328	262×328	197×328	205×328	218×328	232×328	328×328
16		246×328	246×295	246×308	204×340	212×340	226×340	240×340	246×246
24		167×223	167×201	167×209	167×279	167×268	167×251	167×237	167×167
32		167×223	167×201	167×209	167×246	153×246	164×246	167×237	167×167

Tabela 6

medidas em mm (milímetros)

Depois de todas as seleções, chegou-se a um número de 60 formatos de livro, que se opta por apresentar de um modo esquemático — em vez de uma tabela — para que o leitor tenha percepção do tamanho de cada um dos livros. Para tal desenhou-se em cada um dos esquemas um elemento de escala que neste caso se considerou ser a mão humana.

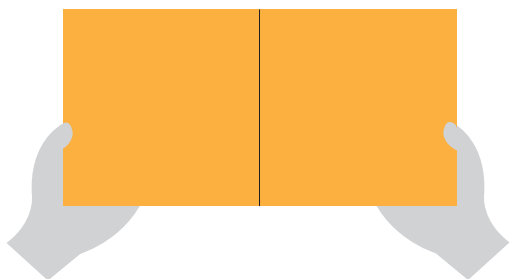
### Papel 45×64 cm



Formato – 205×273 mm · Proporção – 3:4



Formato – 100×140 mm · Proporção – 1:√2



Formato – 200×200 mm · Proporção – 1:1



Formato – 100×165 mm · Proporção – 3:5

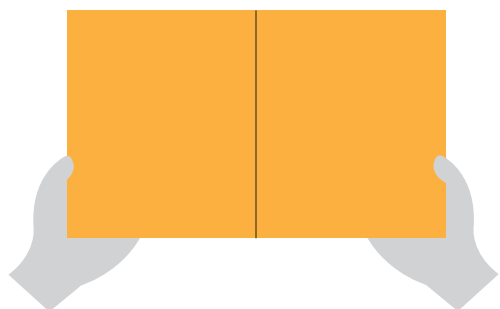


Formato – 94×150 mm · Proporção – 5:8

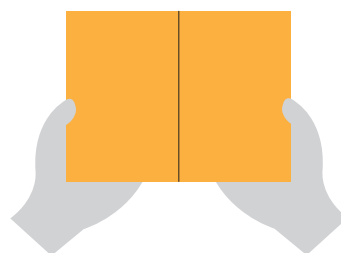


Formato – 100×150 mm · Proporção – 2:3

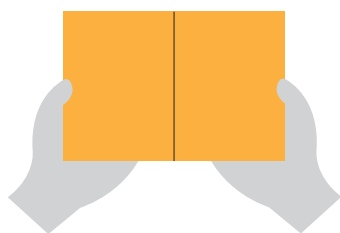
**Papel 52×64 cm**



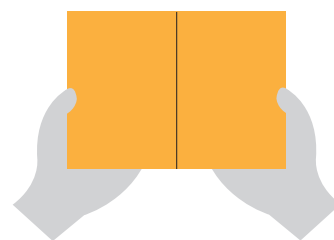
Formato – 195×235 mm · Proporção – 5:6



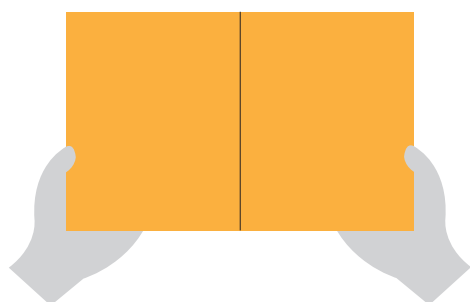
Formato – 115×175 mm · Proporção – 2:3



Formato – 115×155 mm · Proporção – 3:4



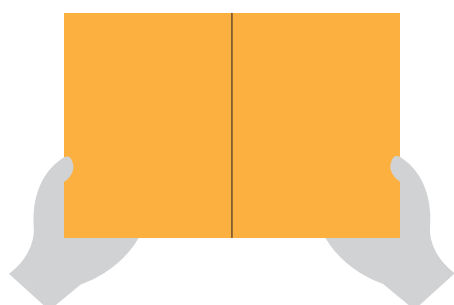
Formato – 115×165 mm · Proporção – 1:√2



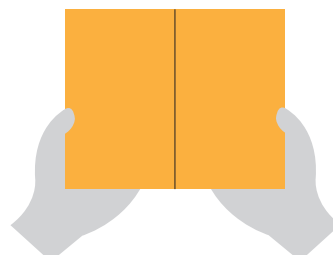
Formato – 175×220 mm · Proporção – 4:5



Formato – 235×235 mm · Proporção – 1:1



Formato – 175×235 mm · Proporção – 3:4



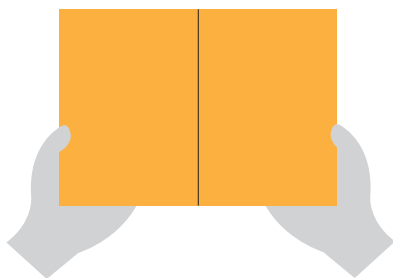
Formato – 115×188 mm · Proporção – 5:8



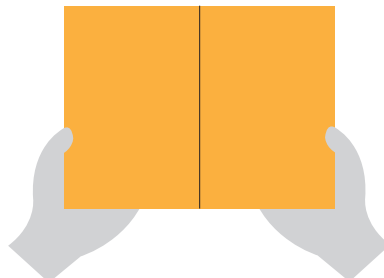
### Papel 63×88 cm



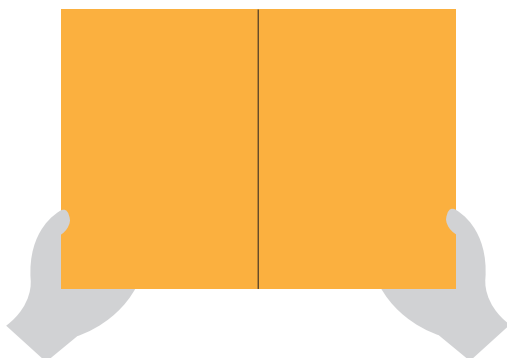
Formato – 295×394 mm · Proporção – 3:4



Formato – 145×205 mm · Proporção – 1:√2



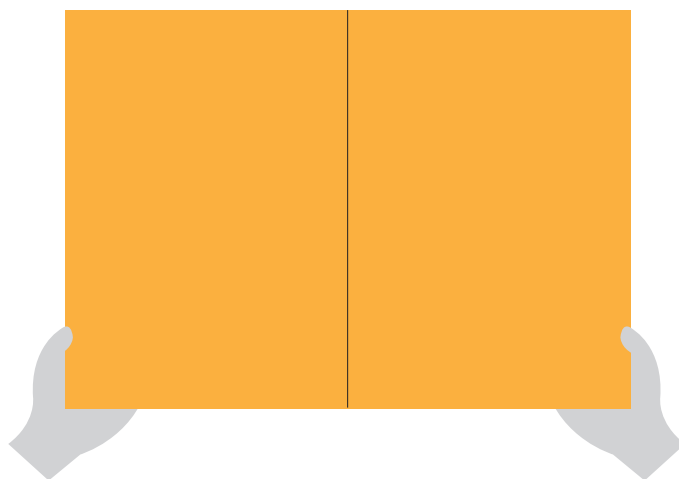
Formato – 140×210 mm · Proporção – 2:3



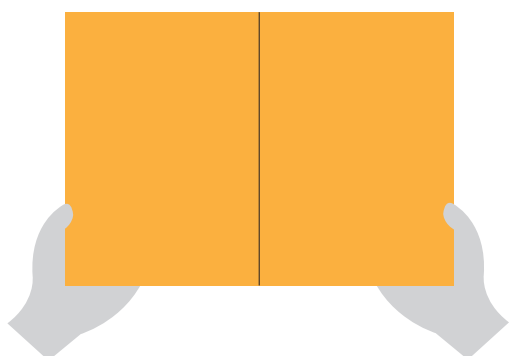
Formato – 208×295 mm · Proporção – 1:√2



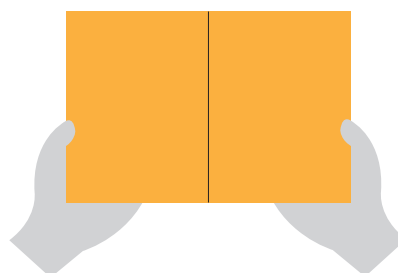
Formato – 145×230 mm · Proporção – 5:8



Formato – 295×415 mm · Proporção – 1:√2



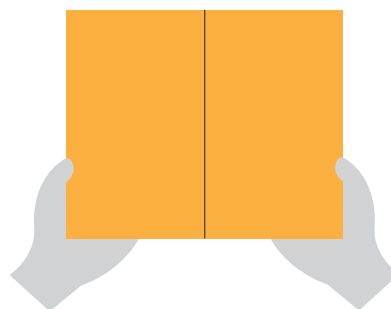
Formato – 199×280 mm · Proporção – 1:√2



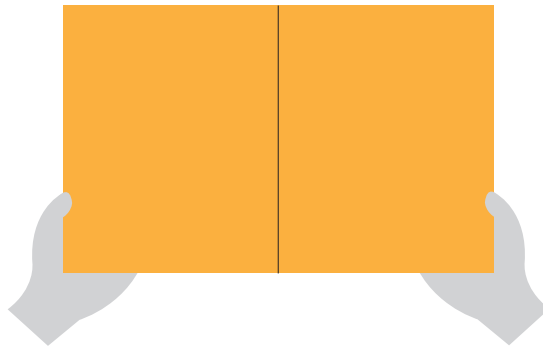
Formato – 145×195 mm · Proporção – 3:4



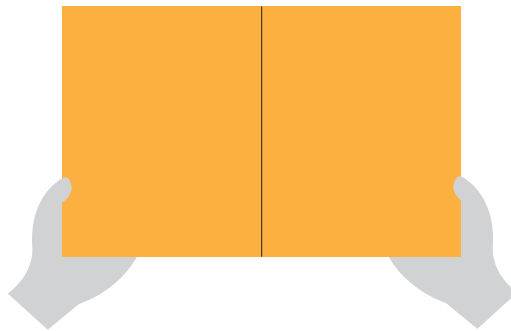
Formato – 195×295 mm · Proporção – 2:3



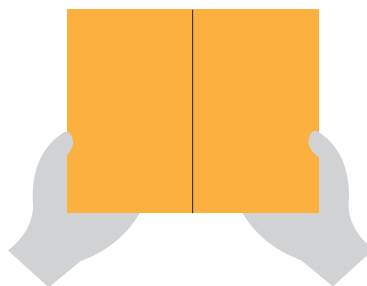
Formato – 145×240 mm · Proporção – 3:5



Formato – 225×280 mm · Proporção – 4:5

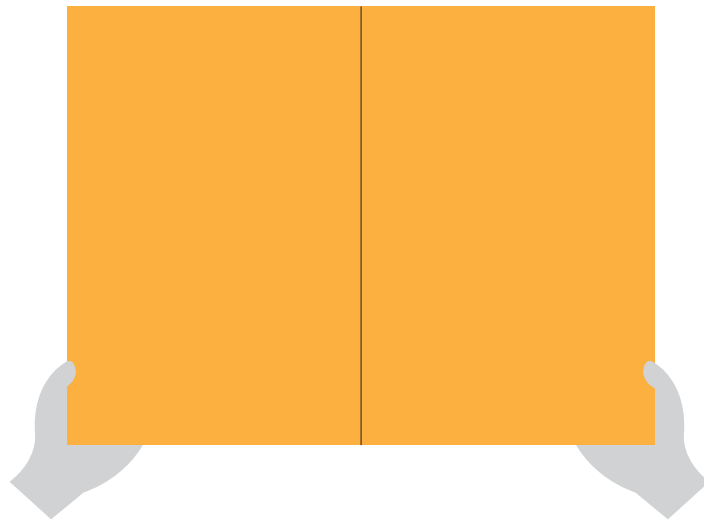


Formato – 210×264 mm · Proporção – 4:5

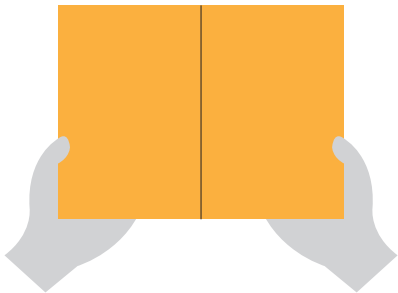


Formato – 130×210 mm · Proporção – 5:8

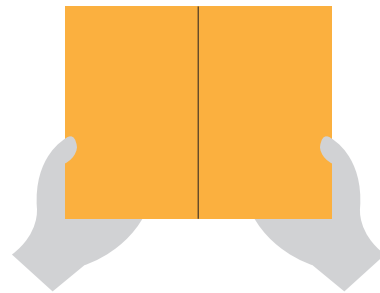
**Papel 64×92 cm**



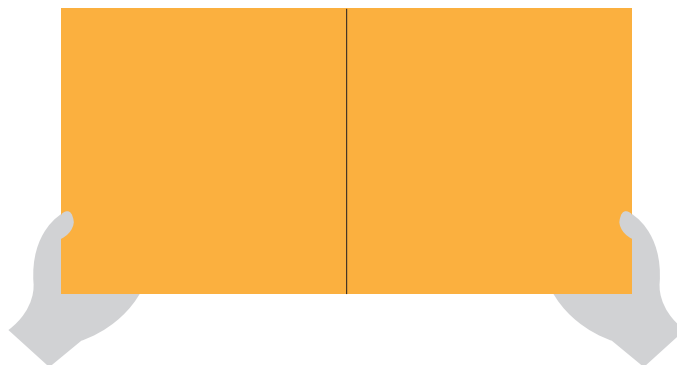
Formato – 298×445 mm · Proporção – 2:3



Formato – 147×220 mm · Proporção – 2:3



Formato – 138×220 mm · Proporção – 5:8



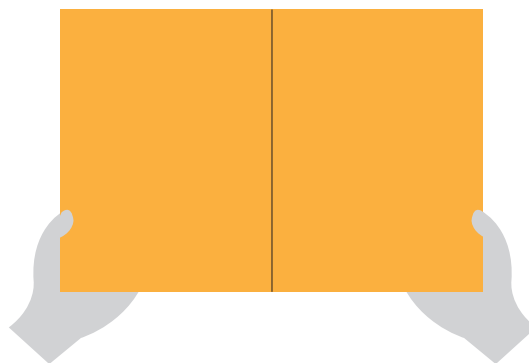
Formato – 294×945 mm · Proporção – 1:1



Formato – 294×335 mm · Proporção – 4:5

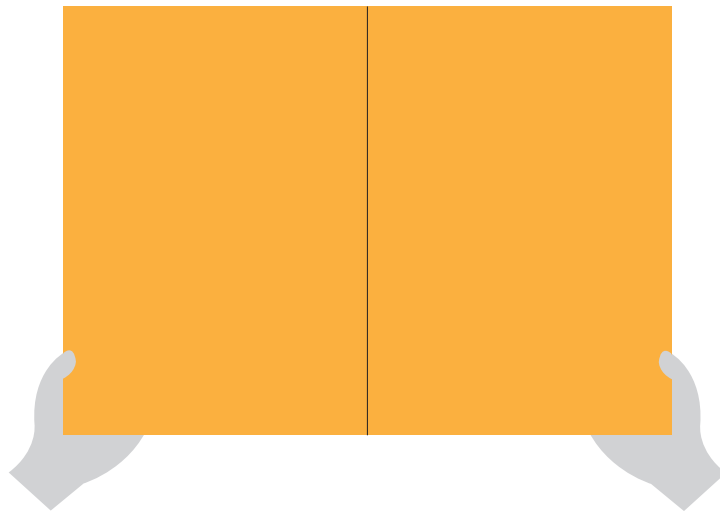


Formato – 245×294 mm · Proporção – 5:6



Formato – 220×294 mm · Proporção – 3:4

**Papel 65×90 cm**



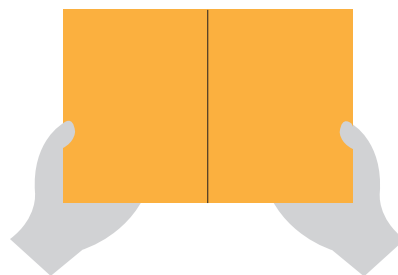
Formato – 305×430 mm · Proporção – 1:√2



Formato – 215×305 mm · Proporção – 1:√2



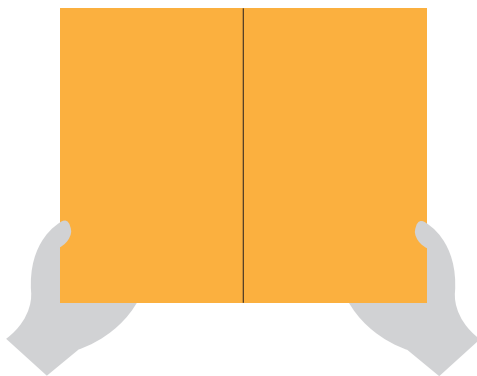
Formato – 150×185 mm · Proporção – 4:5



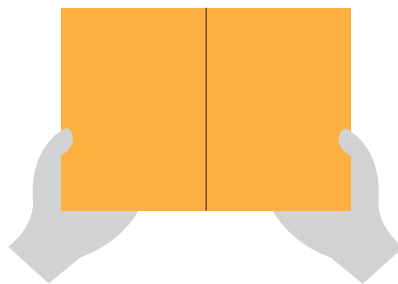
Formato – 150×200 mm · Proporção – 3:4



Formato – 305×380 mm · Proporção – 4:5



Formato – 190×305 mm · Proporção – 5:8



Formato – 150×210 mm · Proporção – 1:v2



Formato – 305×405 mm · Proporção – 3:4

**Papel 72×102 cm**



Formato – 330×495 mm · Proporção – 2:3

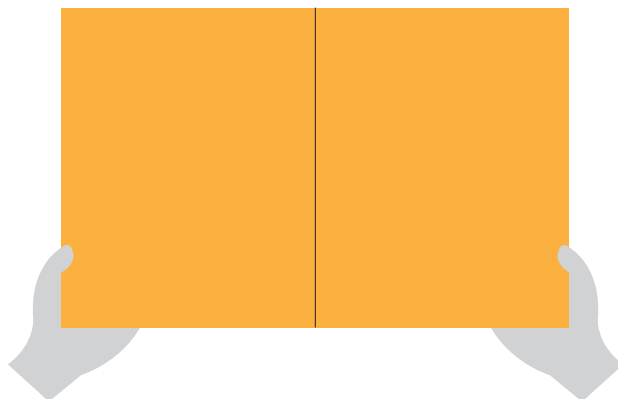


Formato – 340×453 mm · Proporção – 3:4

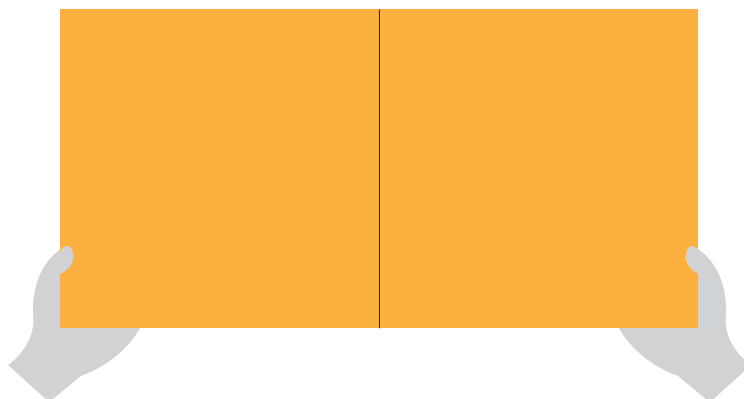




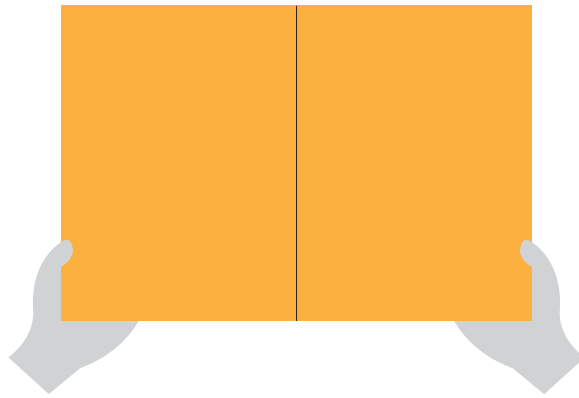
Formato – 273×328 mm · Proporção – 5:6



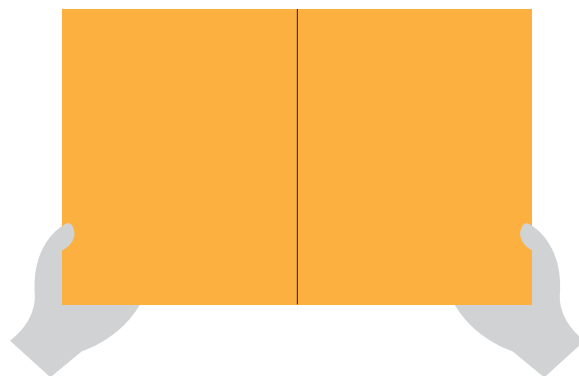
Formato – 260×328 mm · Proporção – 4:5



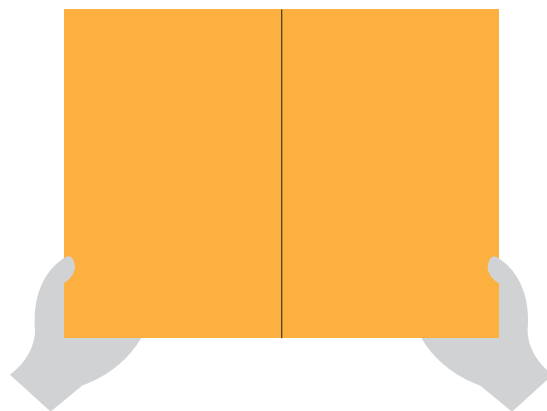
Formato – 328×328 mm · Proporção – 1:1



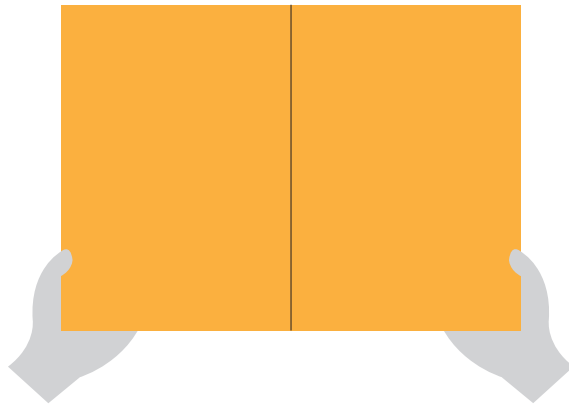
Formato – 245×328 mm · Proporção – 3:4



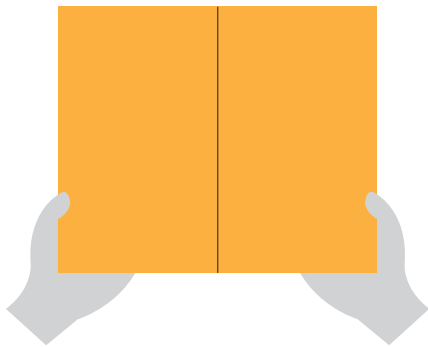
Formato – 245×308 mm · Proporção – 4:5



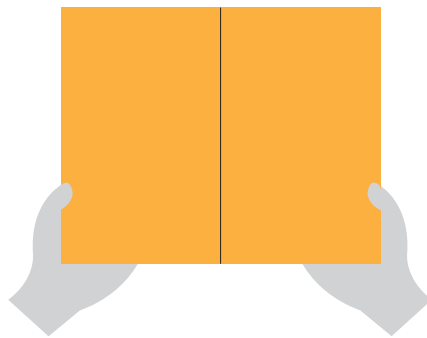
Formato – 225×340 mm · Proporção – 2:3



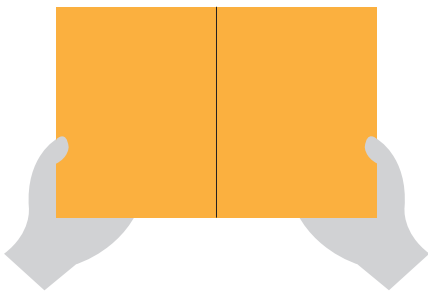
Formato – 240×340 mm · Proporção – 1:√2



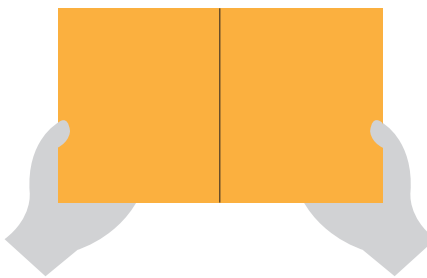
Formato – 167×279 mm · Proporção – 3:5



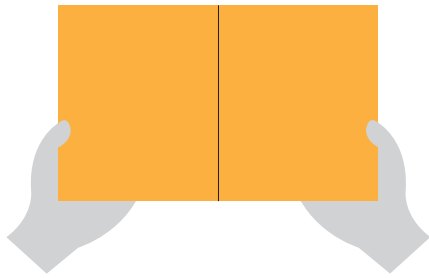
Formato – 167×268 mm · Proporção – 5:8



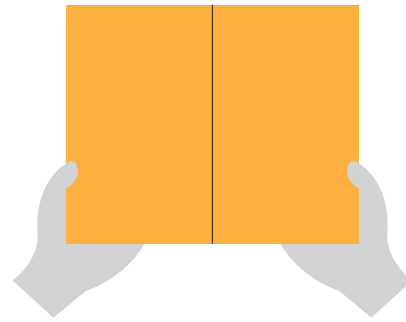
Formato – 167×220 mm · Proporção – 3:4



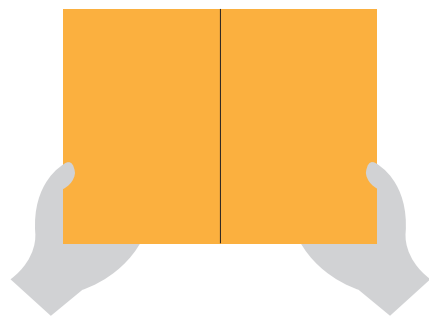
Formato – 167×200 mm · Proporção – 5:6



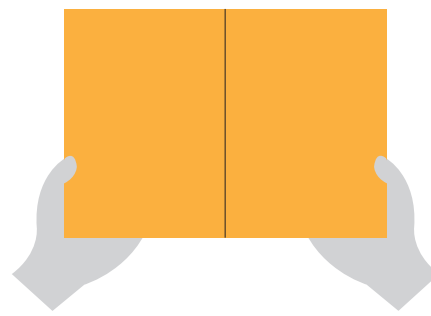
Formato – 167×205 mm · Proporção – 4:5



Formato – 150×245 mm · Proporção – 5:8



Formato – 164×245 mm · Proporção – 2:3



Formato – 167×237 mm · Proporção – 1:√2

Para uma correta percepção de todos estes formatos, criou-se em anexo um catálogo com estes formatos construídos no seu tamanho real, que o leitor poderá consultar individualmente.



## 5. RELATÓRIO DE ESTÁGIO

PARTINDO DO PATRIMÓNIO CULTURAL, estético e projetual de um coletivo de designers intitulado *Barbara says...*, do qual fizeram parte José Albergaria, Nuno Horta Santos e António Silveira Gomes, o atelier *Barbara says...* é fundado em 2006 por António Silveira Gomes e Cláudia Castelo. Segundo os próprios «[...] o atelier dedica-se sobretudo ao trabalho na área da cultura promovendo um exercício de liberdade na forma de comunicar ideias, projetos e necessidades dos clientes. Dedicar-se também à edição criativa, promovendo e editando projetos editoriais experimentais e artísticos de criadores e de edições próprias.»

Atualmente têm como espaço de trabalho um atelier localizado na Rua Marcos Portugal — na zona do Príncipe Real, em Lisboa. Previamente passaram por vários espaços, tendo começado por se sediar num atelier junto à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, passando depois por um espaço no Miradouro do Adamastor — muito bem descrito por Mário Moura no blog *Ressabiator*<sup>53</sup>, a propósito de uma entrevista ao atelier em 2009. Passaram também por um local na travessa de São José, junto à Assembleia da República.

A composição da equipa varia entre três a quatro elementos, sendo este quarto elemento geralmente um estagiário ou alguém contratado temporariamente para colmatar algum excesso de trabalho ou para algum projeto específico. Durante a minha última semana de estágio com os *Barbara*, houve mesmo a necessidade de contratar pelo período de uma semana, e para um projeto específico, um quinto elemento. Os três elementos fixos são o designer António Silveira Gomes e a jornalista/editora Cláudia Castelo, aos quais se juntou, nos últimos anos, a designer Mariana Veloso. Ainda sobre a equipa, destaca-se o facto de António Silveira Gomes ser membro da AGI – Alliance Graphique International<sup>54</sup> desde 2010, pertencendo assim ao pequeno grupo de designers portugueses que faz parte desta organização<sup>55</sup>.

No que diz respeito à metodologia de trabalho, o primeiro contacto com o cliente, é geralmente feito pela Cláudia Castelo (funcionando

<sup>53</sup> <<https://ressabiator.wordpress.com/2009/02/01/barbara-says2/>>

<sup>54</sup> <<http://a-g-i.org/member-work/profile/591>>

<sup>55</sup> Os restantes designers portugueses pertencentes a esta organização são: Lizá Ramalho, Mário Feliciano, Artur Rebelo e Jorge Silva.

por vezes como gestora de projeto) — a quem se junta o António Silveira Gomes, sempre que possível, apresentando depois o projeto/cliente aos restantes elementos dos *Barbara*. Após esta primeira fase, o atelier trabalha com estas primeiras informações para depois se reunir novamente com o cliente tendo algo mais físico ou visual para mostrar. Por norma esta segunda reunião é no atelier de modo a que o cliente possa ter uma perspetiva mais ampla dos ideais projetuais. Não é uma obrigação que esta segunda reunião seja no atelier até porque nem sempre o cliente é representado por uma pessoa só, sendo, por vezes, equipas muito grandes, aumentando assim a dificuldade de mobilizar todos os envolvidos.

O atelier dispõe de uma considerável lista de clientes da qual se destacam várias câmaras municipais (Lisboa, Montemor o Velho, etc.), o Centro Português de Design, a Experimenta Design, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Phaidon, o Museu Coleção Berardo, a Ordem dos Arquitetos, a revista *Flirt*, a Galeria Zé dos Bois, o Teatro Maria Matos, a EGEAC, a União Europeia, entre outros. Aliás, para uma consulta mais pormenorizada desta lista sugere-se a consulta do *website* dos *Barbara*<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> <<http://barbarasays.com>>

É de realçar o trabalho desenvolvido para o Teatro Maria Matos, com o qual trabalham desde há sensivelmente três anos, desenvolvendo quase diariamente materiais de comunicação. Como exemplo pode referir-se o programa bimensal, cartazes para a maioria dos eventos realizados no teatro, folhas de sala, imagens para a *web*, ou seja, imagens otimizadas para as redes sociais (*facebook* e *instagram*), para o *website* e para a bilheteira *online*, entre outros.

Enquanto estagiário estive sempre com o Teatro Maria Matos «em mãos», principalmente com as folhas de sala e com os formatos *web*, tendo também contribuído com a paginação de algumas páginas dos programas e com a conceção de alguns cartazes.

Todos os materiais que se desenvolvem para este cliente já têm normas tipográficas, de grelha e cromáticas que devem ser respeitadas e seguidas, por forma a que exista uma coerência visual entre materiais impressos e digitais. Esta coerência, patente entre materiais produzidos nestes últimos três anos, está bastante enfatizada numa parede do próprio teatro, que tem vindo a juntar os diversos cartazes produzidos, criando um mural [fig.11].

Para cada novo programa é escolhido um novo ambiente cromático, sendo o preto uma constante ao longo de todos os programas, sendo



então depois escolhidas mais duas cores que complementam o programa. Assim, o ambiente cromático, que acima refiro, ao ser definido por cada programa, é aplicado em todos os materiais impressos e digitais produzidos para o teatro.

Sendo então, o Teatro Maria Matos o cliente com mais trabalho regular, a equipa dos *Barbara*, aquando da minha entrada no início do estágio teve o cuidado de me dar a conhecer todos as peças que haviam produzido para este cliente até então.

Fig.11. Cartazes para o Teatro Maria Matos

Fig.12. Folhas de sala para o Teatro Maria Matos





<sup>57</sup> *Outdoors* interativos.

<sup>58</sup> Cartaz de formato vertical, geralmente fixados nos quiosques.

Para além dos materiais acima referidos é de salientar também a produção de alguns cartazes, a paginação de programas, a conceção de *tomi's*<sup>57</sup>, de *grimshaws*<sup>58</sup>, de anúncios para a Agenda Cultural de Lisboa, e ainda de alguns formatos menos comuns e especiais, de onde destaco um encarte do programa de março/abril de 2016, em que este tinha um cortante especial que saía para além do formato previamente definido. Como já referi, os *Barbara says...* têm uma lista bastante diversa de clientes, e embora o Teatro Maria Matos esteja sempre presente no atelier, o trabalho é dividido e partilhado com outros projetos que decorrem em simultâneo.

No verão de 2015 estreou o filme *As Mil e Uma Noites*, [Fig.13] do realizador Miguel Gomes, e os *Barbara says...* foram responsáveis pelo design gráfico de várias peças de comunicação do filme, sendo que quando iniciei o meu estágio, os cartazes, os *mupis* e os *outdoors* já se encontravam nas ruas, estando em fase inicial de produção o DVD da edição francesa deste filme. Para este DVD, para além do *digipack* foi necessária também a criação de um pequeno *booklet* com alguns detalhes e curiosidades do filme, bem como uma caixa com o mesmo formato que sustentasse estes dois objetos. Foi um processo longo, em que a distância do cliente — uma editora e distribuidora francesa — não facilitou. Só mais tarde foi produzida a versão portuguesa do DVD (colocada à venda no Natal de 2015), sendo esta uma versão mais simples pois não tinha o *booklet* nem consequentemente a caixa.

Fig.13. Cartazes para o filme Mil e uma Noites



Nesta fase inicial do estágio recuperou-se um projeto que os *Barbara* já haviam começado, a identidade para os *Capuchos* — uma dupla de fotógrafos composta por Catarina Botelho e Rui Dias Monteiro. Quando entrei neste projeto já havia sido criada a identidade, sendo necessário o desenvolvimento de estacionário, de uma página de *facebook* e de convites «modelo» para serem enviados por email. O estacionário foi desenvolvido, tendo sido depois colocado em *stand by*, por indicação do cliente, pois durante os meses de outubro e de novembro deslocaram-se a Cabo Verde, onde realizaram diversas exposições, conferências, *masterclasses*, etc., não podendo prestar a atenção necessária à produção destes materiais impressos.

Ainda durante o primeiro mês de estágio, a editora *Boca – Palavras que alimentam* contactou o atelier para o desenvolvimento de um livro bilingue onde se colige o catálogo da exposição *Nós, os de Orpheu*, organizada pela Casa Fernando Pessoa e uma antologia literária de *Orpheu* e *pós-Orpheu*, sendo que estes textos surgem gravados em dois Cd's interpretados por mais de 20 atores, poetas e músicos. À publicação é dado o mesmo nome que à exposição: *Nós, os de Orpheu* [*We, the Orpheu lot*]. Assim, foi desenvolvido um livro bi-rostro que no centro (onde se localiza a parte do catálogo da exposição) partilha as imagens com os textos em português e em inglês criando a diferenciação através da cor e da orientação do texto. [fig.14]

Fig.14. Livro *Nós, os de Orpheu*

Depois do sucesso da campanha de comunicação do filme *As Mil e Uma Noites*, de Miguel Gomes, a produtora *O Som e a Fúria* solicita ao atelier mais uma campanha de comunicação, desta vez para o filme *John From*, do cineasta João Nicolau, com estreia marcada para 31 de março de 2016. Para este filme foi desenvolvido um cartaz [fig.15] e, com base no cartaz aprovado pelo cliente, é desenvolvido um *grimshaw*. Ainda no mundo cinematográfico, meses mais tarde a mesma produtora volta a abordar o atelier para a produção de uma campanha de cartazes e de um *press-kit* para o filme *Eldorado XXI*, [fig.16] da realizadora Salomé Lamas, que estreou no 66.º Festival de Cinema de Berlim (2016).

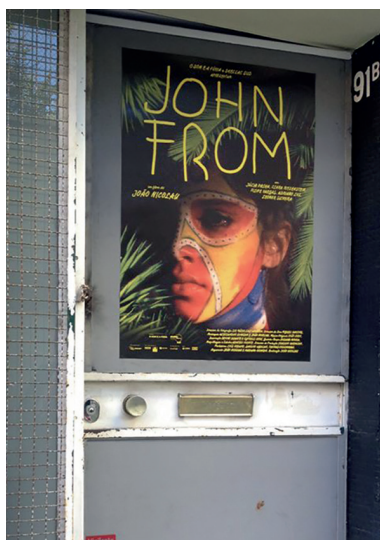


Fig.15. Cartaz para o filme *John From*.



Fig.16. Cartaz para o filme *Eldorado XXI*

Num contexto um pouco diferente deste ambiente cultural, é retomado um cliente produtor de vinhos para o qual os *Barbara* já haviam desenvolvido a identidade da sua marca de vinhos: *Thyro*. Agora, chegou a vez de desenvolver a identidade para a sua empresa produtora de mirtilos — a Mirtilândia. Para além da identidade para a marca foi necessário desenvolver algumas peças de estacionário e assinaturas de e-mail.

Ainda no âmbito de clientes mais antigos, o MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, requer alterações/ atualizações a algum do estacionário (cartões pessoais, assinaturas de e-mail, papel de carta, envelopes, etc.) anteriormente projetado e entregue.



Regressando de novo ao mundo editorial, foi ainda desenvolvido um livro para o artista colombiano Nicolás Paris. Este livro engloba um dicionário de termos e diagramas em torno da sua obra, é editado pela curadora Filipa Oliveira e conta com contribuições de vários autores, de onde se destacam José Tolentino Mendonça, Paulo Furtado, António Silveira Gomes (*Barbara says...*), André E. Teodósio, Gonçalo M. Tavares, entre outros. Este livro parte da exposição com o mesmo nome, *Quatro variações à volta de nada ou falar do que não tem nome*, sendo que a propósito da exposição foi também desenvolvida uma folha de sala, com o aspeto formal de um jornal, tendo esta estado patente no Museu Coleção Berardo até ao mês de abril de 2016. [fig.17]

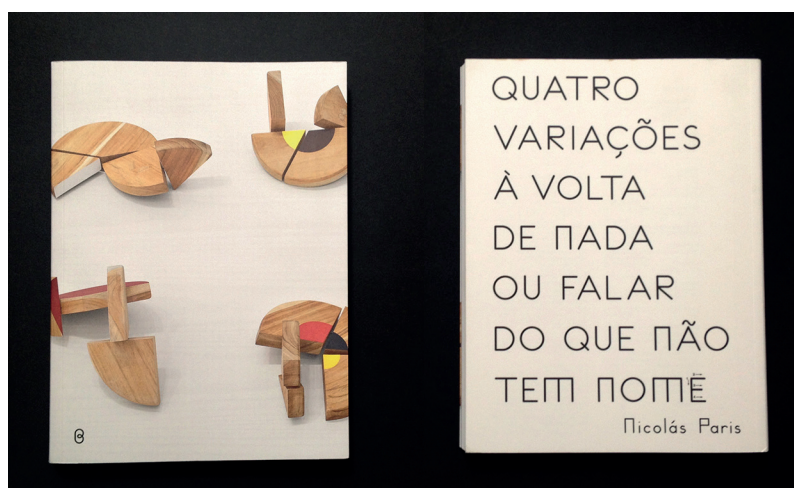


Fig.17. Livro Nicolás Paris.

Referem-se apenas projetos onde estive de algum modo envolvido, deixando de parte outros de que não fiz parte, ou pelo tipo de trabalho ou por já estar «comprometido» com outros projetos. Os projetos eram — em grande parte — divididos por toda a equipa, repartindo o trabalho por todos, aceitando e partilhando sugestões.

A realização deste estágio deu-me a oportunidade de conhecer esta equipa, tendo sido muito bem recebido e integrado na vida do atelier, uma realidade por mim desconhecida até ao momento. A metodologia de trabalho e o próprio «estilo» do trabalho deram-me a oportunidade de conhecer novos métodos bem como me foi possível adquirir novas capacidades técnicas na prática do design. Tive a chance de ficar a conhecer a dinâmica da vida deste atelier, onde os prazos quase sempre apertados eram uma constante, onde surgia trabalhos diferentes a cada

dia, onde nós, enquanto designers, temos de estar preparados para «saltar» de projeto em projeto — por vezes com linguagens muito distintas — consoante as necessidades dos clientes. Aliás, é de destacar a estreita relação do atelier com os seus clientes, tentando que cada projeto seja um ato o mais colaborativo possível entre ambas as partes.

---

---

# CONCLUSÃO

---

---

A REALIZAÇÃO DESTE TRABALHO permitiu um contacto mais profundo com o mundo do design e da produção de livro. As conversas realizadas com vários profissionais foram deveras enriquecedoras, tornando possível um conhecimento mais profundo da vertente profissional desta área. E neste âmbito, destaque ainda, para as visitas às gráficas Maiadouro e Agir a convite dos seus responsáveis, que pacientemente deram a conhecer as suas empresas, bem como os seus métodos de produção.

Iniciou-se esta investigação tendo como ponto de partida algo que se considerava ser um problema — a escolha do formato do livro. Agora podemos afirmar que com a leitura desta investigação a escolha do formato tornou-se uma decisão mais lógica.

Foi também importante abordar o enquadramento histórico dos livros, contribuindo, assim, para a compreensão de como os livros evoluíram ao longo da história. Indispensável, foi também o estudo das proporções e dos formatos normalizados de papel, assim como um panorama geral do mundo da edição e impressão de livros em Portugal.

O catálogo de formatos resultante desta investigação tem como principal objetivo facilitar esta escolha, permitindo ao seu utilizador consultar e manusear — para além da óbvia apresentação das medidas — estes formatos no seu tamanho real.

A grande maioria das pessoas tem uma ideia pré-concebida do aspeto de um livro, por vezes acontece o mesmo com designers e produtores gráficos. Ao dar a conhecer os fatores que influenciam a escolha do formato, é possível que o leitor deste relatório compreenda melhor que não existem formas pré-concebidas para os livros, mas sim uma «infinidade» de hipóteses, que cabe a cada um decidir e escolher de modo a obter um melhor resultado mediante o projeto em mãos. Ao criar uma lista de formatos, não se pretende que esta se torne uma norma, mas sim um auxiliar para todos os que pretendem desenhar livros.

De modo a enriquecer o tema abordado neste relatório, seria interessante adicionar e desenvolver o estudo da relação entre o formato e a grelha, bem como expandir o objeto de estudo, ou seja, abordar a questão do formato noutros objetos gráficos como jornais e revistas, bem como os seus pares digitais.

Se o tema dos formatos de livro ocupa uma parte fundamental deste relatório, não é de menos importância o estágio realizado no atelier *Barbara says...* acompanhado por uma competentíssima equipa, o que permitiu uma evolução a nível profissional e pessoal. Neste atelier foi possível acompanhar a realidade profissional desta área, e fazer parte de uma equipa que desenvolve um trabalho bastante variado, evitando a criação de rotinas prejudiciais à atividade criativa.

Espera-se, assim, ter cumprido com os objetivos propostos no início deste relatório de estágio que é também uma investigação sobre os formatos de livro, um assunto de escassa bibliografia.

---



---

# BIBLIOGRAFIA

---



---

- AMBROSE, Gavin e HARRIS, Paul, *Basic Design 01: Format*, Ava Publishing, London, 2012.
- ARMSTRONG, Helen, *Graphic Design Theory. Readings from the field*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 2009.
- BICKER, João, *Manual tipográfico de Giambattista Bodoni*, Almedina, Coimbra, 2001.
- BRINGHURST, Robert, *Elementos do Estilo Tipográfico*, Cosacnaify, São Paulo, 2005.
- CARDOSO, Gustavo, *O Livro, o Leitor e a Leitura Digital*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2015.
- DE BONDT, Sara e MUGGERIDGE, Fraser (editors), *The Form of the Book Book*, Occasional Papers, Londres, 2015.
- DIAS, João José Alves, *Iniciação à Bibliografia*, Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, Lisboa, 1994
- ELAM, Kimberly, *Geometria do Design: Estudos sobre proporção e composição*, Cosacnaify, São Paulo, 2001.
- FRAGOSO, Margarida, *Design Gráfico em Portugal, formas e expressões da cultura visual do século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 2012.
- GILL, Eric, *Ensaio sobre tipografia*, Almedina, Coimbra, 2003.
- HOLLIS, Richard, *Writings about graphic design*, Occasional Papers, Londres, 2012
- HENDEL, Richard, *On Book Design*, Yale University Press, Yale, 1998.
- Introdução à Gestão de Organizações*, direção de João Lisboa, Arnaldo Coelho, Filipe Coelho, Filipe Almeida, organização de António Martinas, 3.<sup>a</sup> edição, Vida Económica
- LOMMEN, Mathieu (editor), *The Book of Books – 500 years of graphic design innovation*, Thames and Hudson, Londres, 2012.
- MARTINS, José V. de Pina, *Uma Biblioteca Humanística*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2015.
- MALDONADO, Tomás, *Design Industrial*, Edições 70, Lisboa, 1999.
- McMURTRIE, Douglas C. , *O Livro*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969



- MUNARI, Bruno, *Artista e Designer*, Edições 70, Lisboa, 2015.
- MÜLLER-BROCKMAN, Josef, *Grid systems in graphic design*, Niggli, Zurique, 1996.
- RANDOLPH, W. Alan, POSNER, Barry Z. , *Planeamento e Gestão de Projectos*, Editorial Presença, Lisboa, 1992.
- SOUTO, Maria Helena, *História do Design em Portugal I: Reflexões*, IADE Edições, Lisboa, 2004.
- Tarefas Infinitas, quando a arte e o livro se ilimitam*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2012.
- TSCHICHOLD, Jan, *The New Typography*, University of California Press, Oakland, 1995.

---

## ANEXO 1: ENTREVISTAS

---

DESDE UMA FASE BASTANTE inicial deste trabalho que foi demonstrada vontade de ouvir a voz de algumas personalidades ligadas ao design e à produção de livro, e com o seu desenvolvimento esta vontade rapidamente se tornou numa necessidade.

Inicialmente esboçou-se uma lista de eventuais entrevistados, que foi abandonada devido essencialmente à sua extensão.

Optou-se então por escolher alguns designers tanto pela sua proximidade pessoal, como pelo seu reconhecido trabalho. No que diz respeito às gráficas, houve a tentativa de contactar empresas com um elevado volume de trabalho na impressão de livro. Assim o conjunto de designers, ou colectivos de designers, é composto pelos *Barbara says...*, Jaime Ceia, José Brandão e pelo Studio AH-HA. Já os responsáveis das gráficas foram António Roque, da Agir — Produções Gráficas, Jorge Moreira, da Norprint, e Rui Oliveira da Maiadouro.

Estas entrevistas são apresentadas em separado, embora por vezes as perguntas se repita, considera-se importante repeti-las em cada uma das entrevistas, pois em alguns casos — mais concretamente no caso das entrevistas presenciais — houve necessidade de acrescentar perguntas ou outros elementos considerados pertinentes.

### 1.1. Barbara says...

*No design de um livro, a escolha do formato/dimensões é geralmente uma decisão vossa?*

Sim, a escolha é nossa a menos que seja um livro que integre uma coleção ou outra situação em que o formato já está decidido

*Como descreveriam o processo de escolha do formato de um livro?*

É uma passo essencial na definição do projeto porque o formato condiciona todas as decisões seguintes: grelha, tipografia, *layout*, escolha de materiais etc.

*Têm algum ou alguns formatos que considerem como favoritos?*

Não, os formatos adequam-se à especificidade dos projetos.

*Quando se decidem por um determinado formato, tem já têm em mente uma possível grelha ou ela é só decidida numa fase posterior?*

É decidida numa fase posterior, tendo em conta o conteúdo: textos, imagens, etc.

*Fatores como o número de páginas ou o número de exemplares influenciam de algum modo a escolha do formato?*

Todas as características de um projeto se inter-relacionam no momento de pensar num formato, seja a extensão do conteúdo ou o número de exemplares que se pretende imprimir.

*Conseguiriam destacar um livro (não precisa de ser da vossa autoria) cujo formato se tivesse adequado na perfeição ao conteúdo e ao design e que, por si só, tivesse ajudado a que o livro se tivesse tornado um objeto ímpar?*

Os livros de bolso da Penguin.

*Por outro lado, conseguiriam destacar um livro (não precisa de ser da vossa autoria) cujo formato estivesse totalmente desadequado ao conteúdo e ao design e que, por si só, tivesse evitado que o livro se tornasse um objeto de qualidade?*

*Coffee-table books* impressos em papel couché super pesados.

## 1.2. Jaime Ceia

*No design de um livro, a escolha do formato/dimensões é geralmente uma decisão sua?*

Depende. Nem sempre o designer tem toda a autonomia para definir os formatos, frequentemente tem que o articular com o cliente.

Mas, para além disso, pode haver condicionantes ligadas ao mercado editorial ou ao facto de o livro se integrar num conjunto ou colecção existentes. A opção a tomar passará sempre, no entanto, pela decisão do designer.

*Como descreveria o processo de escolha do formato de um livro?*

Desde logo, a natureza da obra – ficção, ciência, artes, escolar, etc...

– e, portanto, o domínio cultural em que o livro se integra. Há livros que *pedem* muito naturalmente um determinado formato. A questão, porém, nunca é exclusivamente gráfica. Por exemplo, se um livro com um formato relativamente grande fica demasiado fino, é aconselhável baixar o formato de capa para lhe ampliar o formato de lombada. Hoje, a evidência de uma lombada pode ser importante. É, de qualquer modo, sempre importante para que o leitor *sinta* o livro como um *volume*, um objecto cuja espessura confere confiança.

Aproveito para referir a incomodidade que é a existência de livros de consulta ou destinados a ser lidos no quotidiano com formatos grandes. O mesmo pode não se aplicar, porém, a obras de referência, como catálogos de exposições, obras comemorativas, etc., ou seja, livros que não apelam a uma leitura “banal” mas constituem espécimens bibliográficos importantes ou que precisem de *ostentar* uma evidência em relação com os temas. Estou a lembrar-me da revista “Oceanos” – não propriamente um livro – cujo formato generoso era especialmente adequado ao timbre comemorativo que lhe correspondia.

Se o livro integra uma colecção já existente, deve respeitar-se o formato, a não ser que o editor precise de renovar totalmente a imagem.

Um policial ou outras obras ligeiras (embora o policial nem sempre o seja) pode, por exemplo, aconselhar um formato de bolso – categoria que envolve a necessidade de popularizar a obra, desejadamente portátil.

Em síntese: a escolha do formato é consequência do enquadramento cultural da obra e da adequação ao público expectável.

*Tem algum ou alguns formatos que considere favoritos?*

Como se deduz da resposta anterior, não.

Há livros que pedem formatos especiais – por exemplo, o formato quadrado ou próximo, ou o formato ao baixo (este, de qualquer modo, sempre incómodo, no transporte e ao folheá-lo).

Quando se trabalha com regularidade para uma instituição ou empresa é bom que se institua o princípio de não variar o formato das diversas publicações, a não ser excepcionalmente.

Como exemplo, enquanto designers para a Faculdade de Belas-Artes, defini um formato equilibrado, susceptível de poder ser aplicado a todas as publicações da casa: 18×24 cm.

*Quando se decide um determinado formato, tem já em mente uma possível grelha ou ela só é decidida numa fase posterior?*

Boa pergunta. A esse respeito, há que considerar as lições de Jan Tschichold e as pesquisas que fez quanto à mancha tipográfica e suas relações com a página, nomeadamente na sua relação com o cânone de Van de Graaf (1901-67), por sua vez usado desde Gutemberg e Manuzio, como Raul Rosarivo (1903-66) veio a demonstrar. No entanto, a aplicação do cânone clássico na definição da mancha tipográfica e consequente grelha nem sempre é hoje desejável.

A grelha é, porém, sempre uma preocupação implícita (ou explícita...) na definição dos formatos. Outra questão importante a considerar é o formato base da folha de impressão e consequente rentabilização, na sua relação com a chapa.

*Factores como o número de páginas ou o número de exemplares influenciam de algum modo a escolha do formato?*

Já falei do número de páginas, como modo de controlar a largura da lombada e, consequentemente, articular com o formato.

Quanto ao número de exemplares, não estou a ver, a não ser apenas na rentabilização de formatos de papel, já referida.

*Conseguiria destacar um livro cujo formato se tivesse adequado na perfeição ao conteúdo e ao design e que, só por si, tivesse ajudado a que o livro se tivesse tornado um objecto ímpar?*

É difícil que o formato de um livro seja suficiente para determinar as suas qualidades gráficas.

Também não me parece desejável que a ideia de projecto gráfico possa ser suficiente para determinar o sucesso de uma obra. Há sempre muitas determinantes. Nem sempre o “estilo” de um determinado designer se adapta às necessidades de um livro na sua relação com

os leitores. Na verdade, dificilmente consigo pensar num formato como determinante, sem o relacionar com outros factores. Posso, de qualquer modo, dar, desportivamente, um ou dois exemplos, cujas imagens juntarei a este documento.

· “*Tanta gente, Mariana*”, de Maria Judite de Carvalho, capa de Victor Palla, editora Arcádia, Lisboa 1960. *Formato: 105×180mm.- lombada 9mm*

Trata-se de um livro de bolso, de uma Colecção de Autores Portugueses, desenhada pelo Palla.

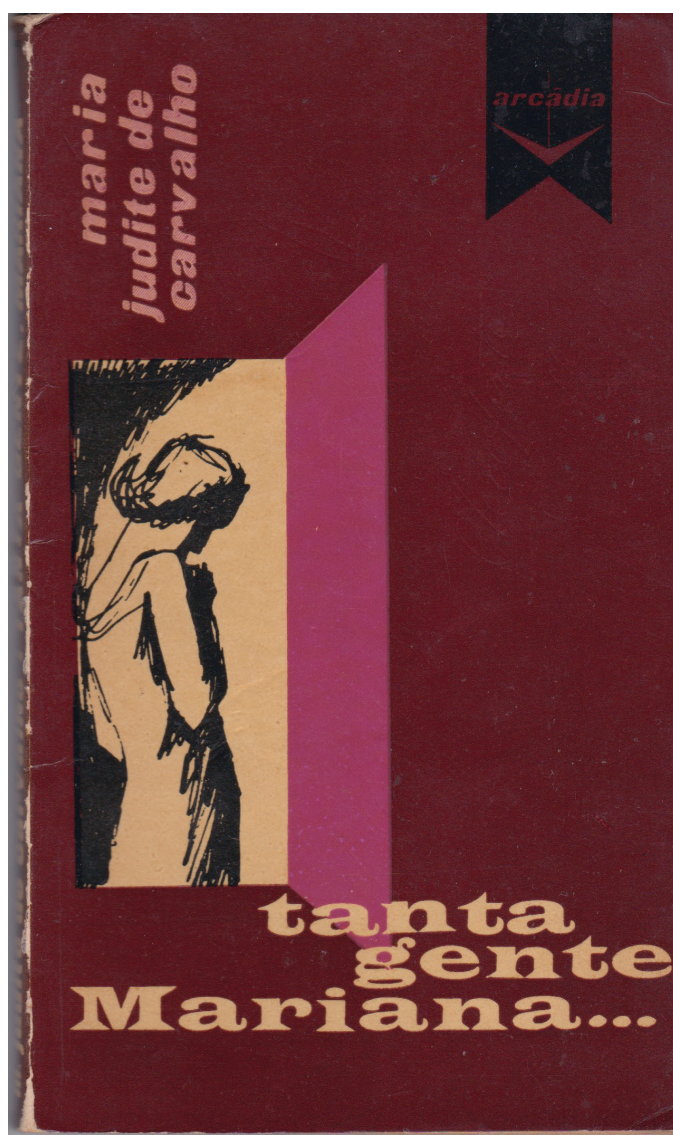


Fig.18. *Tanta gente Mariana...*, de Maria Judite de Carvalho



· “*O Caso do Cão Uivador*”, de Erle Stanley Gardner, capa de Cândido Costa Pinto, editora Livros do Brasil, Lisboa, Colecção Vampiro, s/data.  
*Formato: 105×160 mm.- lombada 11mm*

É este exemplar como podem ser muitos outros da mesma colecção, que instalou em Portugal um certo standard em relação a publicações do género policial.

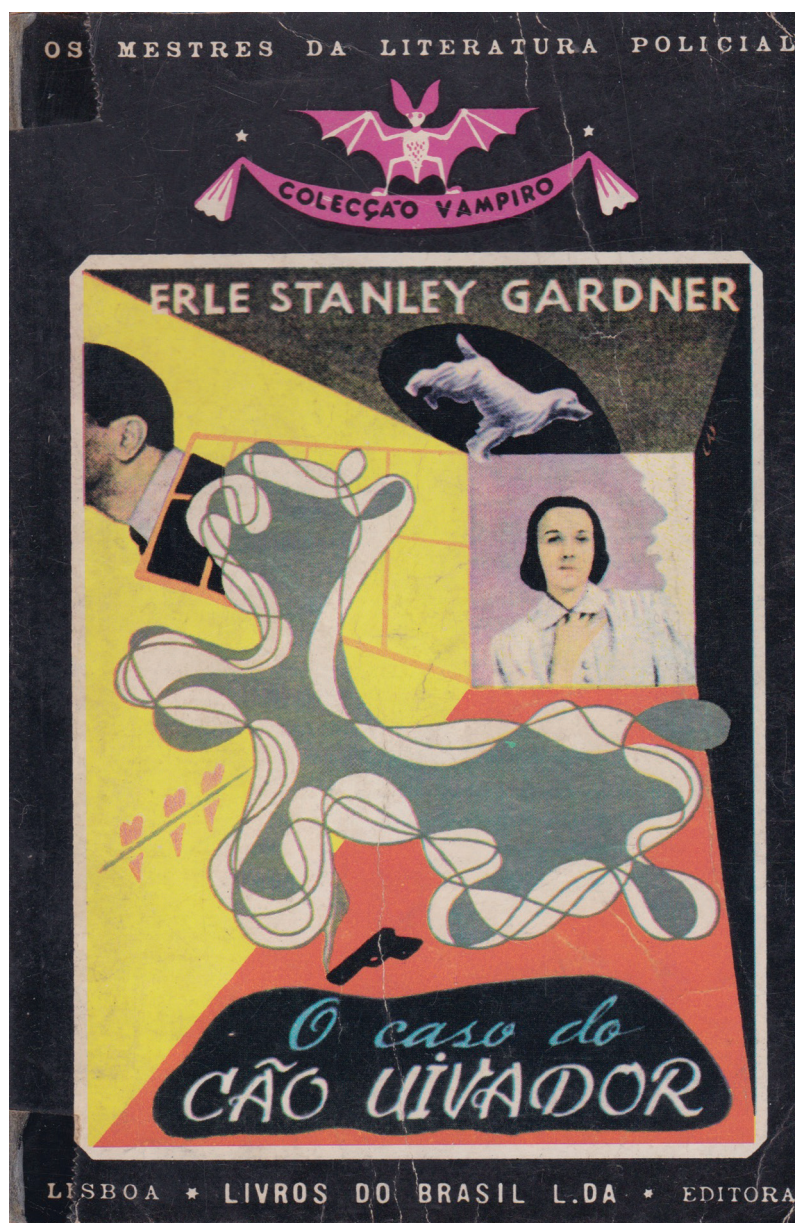


Fig.19. *O caso do cão uivador*, de Erle Stanley Gardner

. “*Fanny Hill*”, de John Cleland, sobrecapa de Mendes de Oliveira, editora Arcádia, Lisboa s/data, cerca de 1973, Colecção Encontro.

*Formato: 120x188 mm. –lombada 30mm*

Este é o caso em que a terceira dimensão (lombada) é importante para definir um livro. Claro que o desenho gráfico, pela sua sugestão e parcimónia gráfica, é decisivo, mas tudo joga numa determinada proporção, desde a cor ao corpo e escolha da fonte tipográfica.

*Conseguiria destacar um livro cujo formato estivesse totalmente desadequado ao conteúdo e ao design e que, por si só, tivesse evitado que o objecto se tornasse um objecto de qualidade?*

Ocorre-me um, imediatamente, de que juntarei também imagem da capa:

. “*Design de Identidade e Imagem Corporativa*”, de Daniel Raposo, capa de Daniel Raposo e Hélder Milhano, edição IPCB, Castelo Branco 2008. *Formato: 300 x 220mm. –lombada 9mm.*

É evidente a desmesura do formato, num livro de estudo (aliás muito interessante), em confronto com a timidez da lombada.

**Aurelindo Jaime Ceia**  
**Lisboa 11 Março 2016**

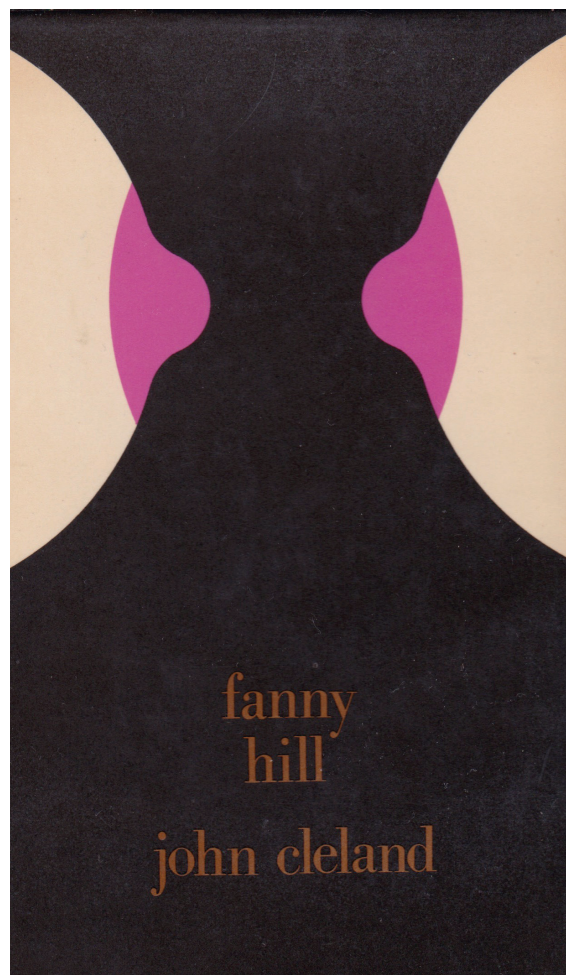


Fig.20. *Fanny Hill*, de John Cleland



### 1.3. José Brandão

*No design de um livro, a escolha do formato/dimensões é geralmente uma decisão sua?*

Não, não é. É uma decisão do cliente, que é depois ajustada às realidades técnicas. Quer dizer, que formato é que se adequa dentro daquilo que o cliente pretende, se é um livro... o chamado álbum, com uma certa escala, se é um livro intermédio, se é um livro que já tem uma certa escala, mas que ainda é manejável [exemplifica com o livro *José Brandão, Designer*, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian, sobre o seu trabalho], ou então se pretende que seja uma coisa de bolso, ou uma coisa bastante mais pequena. No entanto, como é evidente, dou opinião, e portanto aconselho de acordo com aquilo que me parece que é o objectivo do cliente. Por exemplo, tentei impor duas ou três dimensões bases em vários sítios onde tive bastante influência. Tentei impor... Se olhar para a estante, atrás, a maior parte dos livros não estão exactamente [do mesmo tamanho]... Depois há aqui está secção com tamanhos iguais.. Tentei que houvesse... visto que o formato dos livros é uma das principais, é uma perturbação enorme. Eu tenho uma biblioteca vastíssima e não se consegue agrupar por conteúdos, suponha que é uma coisa sobre estudo de letras, temos um livro que tem 35 ou 40 cm de altura precisa de uma estante enorme, depois a seguir temos dez livros que têm um palmo ou menos de um palmo de altura, portanto, temos um disparate pegado. Dá sempre uma grande confusão. Mesmo nas bibliotecas esses livros de tamanhos muito grandes tem uma secção à parte, porque não se conseguem meter nas estantes, embora as bibliotecas já possam estar dimensionadas para uma determinada medida. Quer dizer, a volta dos 30 cm, dá para ter uma cobertura de cerca de 80% dos livros.

*Como descreveria o processo de escolha do formato de um livro?*

Há uma definição de intenção, se as pessoas querem afirmar, enfim fazer um livro prestigiado pelo formato ou tamanho, se querem um livro prático para ser estudado, portanto essas considerações são para ter, e uma consideração importantíssima é se já pertence a uma coleção. Por exemplo eu fiz, e faço relatórios e contas, tenho defendido sempre que os relatórios e contas tenham sempre o mesmo tamanho. Mesmo na Fundação Gulbenkian, onde deixei de fazer [o relatório] há cerca de dois anos, depois de o ter feito por trinta anos. Por várias vezes quiseram mudar o formato por questões de afirmação, as pessoas

depois afirmam-se, querem se afirmar através de ninharias, uma delas é o formato. Mas eu tentei defender que quem tivesse os relatórios da fundação Gulbenkian, fazia sentido tê-los todos uns ao pé dos outros, se de repente aparecia um que não lhe cabe na estante e tem que se ir pôr noutro sítio, ou mudar a estante, ou coisa assim. Depois de eu ter deixado [de fazer o relatório] eles têm mantido o formato, mas não quer dizer que isto seja totalmente imutável. Quer dizer, é possível que um dia, por exemplo, ao fim de trinta anos, como eu fiz estes durante trinta anos, aliás eu, se não estou em erro apanhei o formato que a fundação já tinha anteriormente.

Além destas razões, temos as razões técnicas, como o aproveitamento de papel, que dentro de certos limites podem ser uma condicionante. Mas também não é uma coisa completamente linear, visto que há máquinas que tem formatos ligeiramente diferente, que tem outro aproveitamento.

*Este processo é em diálogo com a gráfica?*

Não. Por exemplo, estamos a falar de coisas que eu mantive durante cerca de trinta anos, sem nunca alterar o formato. A gráfica tem de se sujeitar, porque queremos mesmo aquele formato. É isso, depois, só se pode traduzir em bons ou em maus resultados para a gráfica, quer dizer, a gráfica que quiser concorrer, mesmo considerando que já se fez uma escolha de gráficas com qualidade, umas conseguem tirar 8 páginas [por caderno] outras conseguem tirar 12 de uma vez só e podem ter vantagens em matéria de preço e por vezes há coisas desse tipo. Nos trabalhávamos muito, sobretudo em livros de grande formato, com a *Printer* que tinha um formato que chegava a dar para tirar 24 páginas, por vezes mesmo 48 páginas num plano só. Eles têm aquelas máquinas enormes e conseguem meter um formato superior. Aliás a *Printer* compra o papel, antes de ser cortado, tendo aí uma economia para o cliente muito grande. Se fizermos a encomenda com tempo a *Printer* não compra ao intermediário, ao *stockista*, e compra ao fabricante de papel. Chegavam a ter formatos que atingiu o metro e muito.. Quase o tamanho do *mupi*, eram formatos que em determinados livros davam aproveitamentos extraordinários. Pode ter os seus prejuízos, um formato muito grande pode impedir uma boa distribuição de tinta, para a qualidade de impressão. Pode haver um desequilíbrio muito grande, em que um lado fica cheio de gravuras e o outro fica sem gravuras e depois ou pelo meio há muitas gravuras e depois só fim do plano voltam a haver gravuras, e depois a distribuição das tintas pode não ser,

ou não se consegue por muita sofisticação que se tenha não se consegue um equilíbrio muito correto.

*Tem algum ou alguns formatos que considere favoritos?*

Considerarei como favoritos, por exemplo o 23×30, era o formato para os álbuns, assim como este formato, que se não estou em erro é 20×26. São os formatos que eu impus em vários sítios. E depois havia outro formato que era 22×28,5 que também se fizeram bastantes livros com esse formato. E depois fazemos os livros para os correios que por exemplo, não há hipótese, os livros têm de ser 24×24. Portanto a única razão do favorito, é que assim se podem pôr na prateleira. Todos os catálogos da Comissão dos Descobrimentos, pelo menos que tivessem uma certa escala, inclusivamente os que o Luís Moreira fez, ele fez de acordo com aquele formato que eu tinha imposto. Aliás, não era imposto só por mim, havia vários livros até a nível internacional que tinham aquelas dimensões, não eram uma invenção minha, digamos assim. Mas eram uma imposição minha, porque eu depois convenci a comissão que ter os catálogos depois todos do mesmo tamanho, que isso se configurava como uma vantagem. Havia outros formatos, isto será para os grandes livros, depois havia os formatos mais pequenos, e que também alguns consegui impôr, mas menos importantes.

*Quando se decide um determinado formato, tem já em mente uma possível grelha ou ela só é decidida numa fase posterior?*

Em geral é sempre decidida numa fase posterior. A grelha é decidida em função dos conteúdos e da análise daquilo que nós consideramos que é necessário. É evidente que às vezes vamos cair, e já aconteceu algumas vezes, nalgumas grelhas que existem anteriormente. Às grelhas e em tudo, formatos, tamanhos de letra, tipos de letra, etc. Houve certos livros que tive de fazer utilizando uma metodologia que tinha de ser muito rápida, tudo resolvido em páginas pares, as gravuras eram colocadas de uma certa maneira que garantia que eu podia estar a fazer vários capítulos indiscriminadamente e juntá-los todos e aquilo tudo mantinha uma sequência. Era baseado, normalmente numa experiência que já tínhamos tido anteriormente. Temos ali 25 livros para os CTT, são 20 e tal anos a fazer livros para os CTT. É inevitável que a base da grelha seja a mesma. Mas depois isto modificou-se muito, enquanto as grelhas, ao princípio eram condicionadas por fatores técnicos, no tempo da tipografia, as medidas tinham de ter determinado número de quadratins, depois entrou num sistema em que o computador

é cego, tanto lhe faz ter 9,57234, qualquer coisa absurda, mas para o computador qualquer número serve, nós também começamos a fazer as coisas sem estar preocupado com o números de quadratins certos, que eram os únicos possíveis de utilizar se fosse na tipografia.

*Factores como o número de páginas ou o número de exemplares influenciam de algum modo a escolha do formato?*

Muito raramente, mas em ajustes sim. É frequente que determinados tipos de livros, possamos partir de um formato, por exemplo 20×26, é verdade que a tipografia [gráfica] nos diz que se for 25,5 ou se for 20,5, que o aproveitamento, passa a imprimir em vez 8 páginas passa a 12 por plano, e isso favorece. Mas são sempre comigo coisas de meio, não é sobre o essencial do formato. Para o leitor normal não haverá grande variação.

*A evidência de uma lombada pode ser importante, bem como é importante que o leitor sinta o livro como um volume, um objeto cuja espessura confere confiança. É usual adaptar o formato para compensar o tamanho da lombada?*

O formato dos livros é extremamente influenciado pela espessura do livro. É uma coisa que faz uma diferença astronómica. Posso mostrar isso com exemplos, posso ir buscar um livro do mesmo formato. Estes dois livros são do mesmo formato, há um problema com o cartonado — nos livros de capa dura o formato é sempre calculado pelas páginas e não pela capa, portanto um formato de capa dura aumenta na altura cerca de meio centímetro e na largura cerca de dois ou três milímetros — no entanto o impacto, a visão é que aquele é um livro muitíssimo maior que este. Por exemplo temos este livro que não é feito por mim, por acaso a grelha base até é do Luís Moreira, e o formato. Este livro tem cerca de 900 páginas e uma lombada de quase 8cm provavelmente, não sei se influencia o formato se outras coisas, como por exemplo passar para dois volumes. Porque um volume torna-se difícil de manusear, por acaso acho este livro, mesmo assim, porque o papel é relativamente leve, o peso para o tamanho que tem, é interessante ver que este meu livro tem 400 páginas e este tem 900 e é mais leve, para além que a lombada nem sequer é metade.

*Conseguiria destacar um livro cujo formato se tivesse adequado na perfeição ao conteúdo e ao design e que, só por si, tivesse ajudado a que o livro se tivesse tornado um objecto ímpar?*

A ideia de um designer para mim é que a maior parte dos livros se tornem ímpares pela maneira como a gente souber resolver bem dentro das condicionantes que teve e depois das opções que fez e que portanto o leitor tem de ter a sensação que tudo foi naturalmente assim feito, parece que estava tudo feito assim, que nem havia outra maneira de fazer. Esta foi sempre a minha filosofia, aliás um bocado também, penso que também é a filosofia do professor Luís Moreira, nós temos de dar a volta aos problemas de tal maneira que as pessoas ao folhear o livro sintam que parece que o livro nasceu para ser aquilo. Que nasceu daquela maneira, que nasceu mesmo certo, que está tudo certo. Posso dizer, se calhar, que este exemplo, depois por razões práticas, o formato ficou um bocadinho... Ligeiramente atarracado. Nós tivemos de trazer a mancha, pela quantidade de informação que tínhamos, trouxemos a mancha um bocadinho abaixo demais, portanto talvez tenha ficado um bocadinho comprimido. Tinha-se talvez resolvido melhor, foi uma coisa que só se percebeu melhor no fim desse livro, alterando só ligeiramente o posicionamento da mancha. Posso ir buscar um dos primeiros livros de arte que fiz, um livro sobre os Biombos Nambam, e que a proporção do livro foi em função das proporções dos próprios biombos, portanto ficou com um tamanho um bocado especial, aliás na altura não se conseguiu coser o livro, por questões [por questões técnicas]. Aqui está um caso em que até a própria autora do livro, quase que me impôs, de comum acordo, claro, podia ter sido maior ou mais pequeno, mas aquelas proporções eram bastante importantes. Posso ir buscar ali, um livro da Taschen sobre o Bosch, que nós estamos a fazer uns selos agora. Estes livros enormes, dão um esplendor a cada uma daquelas reproduções, algumas mesmo em tamanho natural, tenho um outro sobre o Miguel Ângelo, que também é um livro com um formato um bocado grande, mas que dão uma proximidade, esse livro do Miguel Ângelo, até diz: se não puder ir à Capela Sistina, isto é o mais perto que poderá estar. É de facto um livro de grande perfeição. Tenho por exemplo um livro divertido que tem encaixado um outro livro pequenino que depois encaixa no interior do livro. Muitos desses livrinhos pequeninos, são livrinhos cujo formato é perfeitamente adequado, há uns livrinhos que fazem aquele efeito de movimento. São geralmente pequenos porque se forem muito grandes não se consegue fazer esse tipo de graça. Há miniaturas de livros, por exemplo uma revista conhecida

que é a *Domus*, a dada altura tem um exemplar que é do tamanho do *iPhone*, ligeiramente maior, mas que está integralmente reproduzido, as letrinhas e tudo do tamanho do *iPhone*. Há um livro de quando eu estava em Inglaterra, há um pintor dos mais cotados em Inglaterra chamado David Hockney, ele fez um livro que são contos de Grimm, são contos popular ou fantástico, saiu um livro grande, bastante grande até e tinha umas gravuras dele, e na altura vendia por uma libra um livrinho que é uma miniatura desse livro, cria uma ligação afectiva, acho que acontece mais essa ligação do apropriado, aliás fizeram-se muito essas miniaturas, fizeram-se *Os Lusíadas* em pequenino, até há uns dicionários minúsculos que pode trazer no bolso. No bolso, mas já não é bem no bolso, porque o chamado livro de bolso é para meter no bolso do casaco, estes são pequeníssimos, tem cerca de 4 cm de outra. Nesses livros o formato tem uma influência absolutamente fundamental. E os grandes.

*Conseguiria destacar um livro cujo formato estivesse totalmente desadequado ao conteúdo e ao design e que, por si só, tivesse evitado que o objecto se tornasse um objecto de qualidade?*

Acho que há casos em que os formatos são desadequados. Eu próprio tenho livros cujos formatos, por causa exatamente da combinação formato e espessura da lombada. Não sei se desadequado a quantidade de informação é um livro que acaba por ser... [Difícil manejar].

O livro do Miguel Ângelo traz uma espécie de uma caixa que depois se transforma numa prateleira onde a gente assenta o livro e pode folhear o livro sem se estar a pegar nele. [O livro anterior] acaba por ser um livro pouco prático. Mas já agora a propósito de formato, aqui tem um problema também, é que o formato tem a ver com outra questão, é o problema da orientação do formato, isto é, o ser ao baixo ou ao alto. Os livros ao baixo em Portugal, e agora penso que isso está melhor resolvido, em princípio não se conseguia fazer um livro assim ao baixo porque não se conseguia coser [mesmo problema dos biombos]. Este é um livro sobre mapas e os mapas eram todos ao baixo, tanto que eu propus que o livro fosse um livro assim. Então eu fiz uma coisa que foi, eu que sou contra uma pessoa estar a ler um livro e por causa de uma tabela ter que andar a mexer o livro, portanto ter que rodar o livro para poder ler a tabela — eu viro todas as tabelas no sentido da leitura, porque todas as tabelas podem se alterar, a maneira como estão colocados os valores, eu dou uma volta sempre nisso — neste livro eu fiz uma coisa que foi, o cliente não aceitou isso e queria o livro

ao alto, eu disse está bem o livro é ao alto e toda a introdução e a parte de explicação científica é toda com o livro ao alto, e depois quando se chega a parte da reprodução das cartas, a pessoa — não sei se fará logo — a minha ideia é que [...] e este livro é todo lido ao baixo. A primeira parte lê-o de uma maneira [vertical] e esta parte vai lê-la até ao fim [na horizontal].

Este livro é sobre o primeiro grande estudo que se fez para delimitar as fronteiras do Brasil. Isto podia-se ter transformado em dois volumes: uma parte de estudos e outra parte de mapas. Era uma das maneiras de ter resolvido isto, unindo-os depois com uma caixa, fazendo com que funcionasse aqui dentro [da caixa].

Completamente desadequado ao conteúdo... Não me consigo lembrar de nenhum, se calhar nenhum. Deve de haver, e eu devome ter queixado. Essa pergunta requeria que eu fosse dar uma volta. Mas há com certeza livros que cuja escala, por exemplo, suponha que é de mapas, estão tão pequenos... Normalmente o que nós fazemos é assim, quando nós estamos confrontados com uma situação em que por exemplo, por uma razão de escala as pessoas não vão perceber nada... por exemplo este livro aqui, é uma exposição que está patente no Palácio da Ajuda, há uma peça interessantíssima, que mostra Lisboa antes do terramoto, e é uma peça que tem 3,38 metros [de comprimento], e que mostra Lisboa desde para lá de Belém e depois não chega bem à Praça do Comércio, infelizmente. O que eu tinha anteriormente — por acaso que não foi o que ficou aqui assim — era pôr a peça inteira e depois ter os pormenores para mostrar. Mas depois o autor, o cliente — vamos lá — preferiu ter tudo ampliado para que se pudesse ver tudo melhor do que só seleccionar uma parte. Aqui o defeito é que, quem vê isto não percebe logo que isto é uma única peça que está partida em três bocados, embora a gente diga aqui: «seccionada em três bocados». Mas para isso é preciso a pessoa ter entrado um bocado [na obra], e portanto sentir. Mas uma das ideias que nós temos, é assim, quando o formato não se adequa, eu não consigo pôr [imagens e texto] e fica muito pequenino, então vou procurar pormenores, para tornar claro aquilo que [pretendo mostrar], neste caso não havia muita necessidade, mas eu agora não me consigo lembrar de todos os casos, mas por exemplo alguns foram meramente decorativos. Mas por exemplo nós temos aqui um pormenor, até para se ler melhor esta legenda [legenda que esta incluída na própria imagem do mapa].

[No livro *A mais dilatada vista do mundo* (mapas do Brasil)]

Estamos a tentar suprir uma deficiência. No caso dos Biombos Nambam,



que é um desses livros que eu fiz há mais de trinta anos, tem-se o biombo todo inteiro.

Estes livros, nós aqui [livro *Observatório Real da Marinha*] nem se discute: o livro é deste formato, e nós temos de fazer com que tudo o que está cá dentro, quer dizer, que todas estas páginas parece que nasceram para estarem aqui assim, parece que foi feito ao contrário, se quiser.

Em princípio, para um bom designer não é propriamente uma questão [um mau formato]. Quer dizer, há sempre extremos para tudo, por exemplo, se quiserem fazer aquele livro que está ali, é muito difícil que as pessoas consigam ler e apreciar os mapas. Há sempre extremos para tudo e situações completamente desadequadas.

Se quiser, tem aqui um livro [*Livro de Lisuarte de Abreu*], cujo formato foi mesmo consequência... as páginas... isto é um livro de um livro. O livro era mais ou menos deste tamanho, portanto está quase em tamanho real, uma preciosidade enorme: só existe na América, quer dizer, existem dois livros das armadas, isto descreve todas as armadas dos portugueses, tem aqui os vice-reis primeiro, o livro é todo *fac-similado*, aqui tem a primeira [nau]... aqui a do Vasco da Gama. Este livro é de 1508, tem as várias armadas que iam saindo de Lisboa. Este livro foi absolutamente condicionado pelo formato, o formato resultou do próprio livro original.

O problema de não ter sido cosido [o livro *Os Biombos Nambam*] é que o livro está assim a desfazer-se, foi só colado, isto é de 1990, mas já não me lembro se este foi o primeiro [edição] de todos. Isto é a chegada dos portugueses ao Japão, isto é uma caravela portuguesa... Este tipo de proporção batia sempre certo para quase todas as reproduções que a gente queria fazer. Cá está uma maneira de ir contando a história em pormenor, tendo ali a totalidade [passando depois para o pormenor]. Uma coisa que na altura também inventei, nunca ninguém tinha feito em Portugal, foi esta de ter... isto tinha um problema, sempre que eu escolhia um pormenor apanhava sempre bocados desnecessários dos outros — pessoas e outras figuras — sempre que pude recortei um bocadinho para por inteira a peça. Era uma coisa que nunca ninguém, na altura, tinha visto, sobretudo em livros de arte. É preciso pensar que não havia Photoshop nem nada, isto era feito... esta maquete, que por acaso ainda tenho, é toda feita a partir de fotografias, transparências projectadas e eu desenhei todos os enquadramentos, tenho ali tudo desenhado à mão.



*Quanto tempo demorou a fazer este livro?*

Não sei, demorava um certo tempo. Há cartazes que demoraram uma semana inteira, uma capa destas de disco, podia demorar desde que tinha a ideia até desenhá-la, e depois acertar bem e não sei que... demorava muito tempo.

Aquele por exemplo [capa disco *Melro*, Janita Salomé] é feito de uma técnica que é o seguinte: o pássaro é uma peça recortada depois por mim à lâmina, depois o chão é um outro desenho e depois o céu é um outro desenho e é metido por trás e isto é colado uns em cima dos outros, isto eram coisas que demoravam imenso tempo.

*Final da entrevista.*

*Continua a falar e a mostrar alguns exemplos que tem no atelier.*

Aqui o formato é uma maravilha porque tem pormenores, pormenores absolutamente espetaculares, isto é de uma qualidade de reprodução extraordinária [Livro do Bosch]. Tem pormenores que são maiores que a própria pintura.

[...]

Estes livros [livro do Miguel Ângelo] têm um certo incomodo, até tenho dificuldade em pegar nisto. É um belíssimo formato.

[...]

Isto é uma baralhada, isto dos formatos dos livros é uma coisa terrível. Os livros deviam ter para aí três formatos, ou uma coisa desse género, e saiam todos mais ou menos nesses formatos.

#### 1.4. Studio AH-HA

*No design de um livro, a escolha do formato/dimensões é geralmente uma decisão sua?*

Sim, normalmente somos nós que sugerimos ao cliente qual o melhor formato tendo em conta o objectivo do livro, o orçamento e a natureza da informação que deve constar dentro.

*Como descreveria o processo de escolha do formato de um livro?*

O formato depende sempre muito dos conteúdos e numero de páginas que o cliente pretende. Um livro com grande ênfase em imagens deverá sempre ter espaço suficiente para cada imagem poder respirar, um livro bilingue deverá sempre ser desenhado de forma a incorporar e diferenciar de forma visualmente reconhecível as duas línguas. Mas se o cliente tem um budget reduzido sabemos à partida que se calhar não há margem para grandes formatos, ou para muitas páginas. Começamos sempre por fazer um levantamento de formatos, usando exemplos físicos de livros/revistas/catálogos que temos no atelier. Vemos qual o formato e espessura que achamos mais acertado tendo em conta a natureza do projecto. Depois criamos uma grelha, e muitas vezes nesta parte os formatos têm que ser ajustados. E só no fim deste processo, mas ainda antes de começarmos a desenhar, pensamos em acabamentos.

*Tem algum ou alguns formatos que considere como favoritos?*

Gostamos muito do 20×26, ou de um formato grande tipo A3.

*Quando se decide por um determinado formato, tem já em mente uma possível grelha ou ela é só decidida numa fase posterior?*

Depende sempre do tipo de projecto. Muitas vezes, numa apresentação, definimos primeiro qual será o mood geral de 3 ou 4 *spreads-tipo*.

E depois na reunião trazemos algumas sugestões de formatos e discutimos opções com o cliente. A decisão final nunca é apenas nossa, e normalmente passa também por uma consulta com a nossa gráfica de eleição para sabermos se o formato escolhido é racional em termos de orçamentação, ou se é complicado de ser produzido dentro do orçamento disponível.

*Fatores como o número de páginas ou o número de exemplares influenciam de algum modo a escolha do formato?*

Sim, e muito! Como normalmente trabalhamos com pequenas tiragens, nunca fizemos livros com muitas páginas que normalmente implicam orçamentos maiores.

*Conseguiria destacar um livro (não precisa de ser da sua autoria) cujo formato se tivesse adequado na perfeição ao conteúdo e ao design e que, por si só, tivesse ajudado a que o livro se tivesse tornado um objeto ímpar? Poderia fornecer alguma(s) imagem(ns) ilustrativa(s)?*

*Por outro lado, conseguiria destacar um livro (não precisa de ser da sua autoria) cujo formato estivesse totalmente desadequado ao conteúdo e ao design e que, por si só, tivesse evitado que o livro se tornasse um objeto de qualidade? Poderia fornecer alguma(s) imagem(ns) ilustrativa(s)?*

Qualquer formato pode ser adequado ao conteúdo, desde que o mesmo seja trabalhado tendo em conta a escala em que este deverá ser representado. Existem vários exemplos onde isto acontece, da melhor ou da pior forma. Uma bíblia é um bom exemplo de como um formato se adequa ou não na perfeição ao conteúdo. Há várias versões, muitos formatos, alguns ilustrados, alguns apenas textuais. São objectos que ou respondem muito bem ao tipo de utilização a que se prestam: fáceis de transportar, fáceis de consultar, com uma grelha simples mas com texto facilmente legível; ou que se tornam cansativos e difíceis de aceder. É muito interessante ver como o mesmo conteúdo é trabalhado em exemplares diferentes — e esta análise é para nós um bom exercício relativamente ao que resulta e não resulta quando estamos a desenhar um livro, evitando o que por vezes faz com que um livro seja difícil de ser lido e consultado.

### 1.5. António Roque

#### AGIR – PRODUÇÕES GRÁFICAS

*Qual o formato máximo para um plano de impressão de livro, tendo em conta todos os restantes procedimentos de acabamento?*

O máximo que consigo fazer é o formato 25×35 cm. Temos equipamentos capazes de produzir, quer máquina de cozer à linha, quer meter em capa, quer agrafar. Qualquer uma das situações em que nos apareça um livro com esse formato nós temos autonomia para o fazer. Daí para a frente seria... fazemos aí alguns exemplares, mas um processo sempre meio manual, meio automático.

*Que cuidados têm com a direção da fibra do papel?*

Faz todo o sentido. A fibra do papel só faz sentido a partir de determinadas gramagens, e depende onde é que o papel é aplicado. Se for no interior do livro, nós não passamos qualquer importância a isso. Porque depois o papel é muito dobrado, é prensado, e como no sentido da dobra não parte, não temos cuidado nenhum sobre isso. Não há nenhuns cuidados especiais. Aqui há uns anos atrás os papéis eram mais delicados, sim. Agora não, o miolo está fora de hipótese. Quando aplicamos isso a um revestimento, quer a uma capa, quer a alguns folhetos de 300 gr que são dípticos ou trípticos, isso sim temos de ter algum cuidado porque senão acontece-nos aquilo que é: senão respeitarmos o sentido da fibra depois mesmo que leve um revestimento, parte, isto mesmo plastificado.

Nesta capa porque é que não respeitámos o sentido da fibra, porque efetivamente, isto é um drama absoluto, mas hoje não temos papéis disponíveis no mercado, e cada vez mais as fábricas de cartolina — que é este o caso — estão a decair na europa. Pelo que, nós vamo-nos valendo daquilo que temos mais rápido. Isto nem sequer é uma cartolina própria para capas, isto é uma dupla-face *solid board*, mas que não é a cartolina melhor para... Em termos normais nós tínhamos que fazer a capa sempre, sempre no sentido da fibra e não contra a fibra. Se não acontece isto. Mesmo a maneira da capa assentar no livro... Se tivesse no sentido da fibra corretamente nada disto acontecia. [mostra o exemplo da capa de um livro, que está em produção, em que esta já está ondulada devido aos efeitos do sentido da fibra estar errado]. Mas como lhe digo, isto é situações de improviso, não é aquilo que se deve fazer.

Temos a máxima atenção desde que nós possamos, tenhamos tempo para comprar o papel ou cartolina para executar a obra, é evidente que

nós compramos sempre no sentido da fibra para impormos a capa para depois não termos esse problema, quer das plastificações não aderirem, quer não partir, quer mesmo de armar a capa em si.

*Da sua experiência profissional destaca algum formato de livro que considere como recomendável?*

Depende de que área estejamos a trabalhar. Para a área do livro de leitura normal, o que toda a gente faz, que é o mais comum é o 16×23,5 cm que são livros, chega aí a qualquer supermercado vê lá a nossa chancela em muitos deles. Porquê? Nós estamos a trabalhar com o formato de papel que é o 66×96 cm, este 66×96 cm. Depois em catálogos de arte, o formato mais comum é o 21×27 cm, e depois temos o A4. Este 21×27 cm é este catálogo, porquê? Porque também dá um aproveitamento espetacular em termos de custos, que entra no formato 61×86 cm, é um papel que está disponível para o miolo, e é um papel que não dá grandes problemas com a capa. Isto é o 21×27 cm, que é aquilo que nós utilizamos em catálogos de arte, fundamentalmente. No caso dos catálogos de pinturas, de exposições, quer da Gulbenkian, quer do Museu S. Roque, e de outros museus mais intervenientes, eles não gostam deste formato. Isto é um formato, chamado formato pobre. E então vão geralmente para o 22×31 cm, eu posso até ser mais preciso. Eu vou ali buscar aquele livro que fizemos da exposição das peças reais de Espanha [*A História Partilhada: Tesouros dos Palácios Reais de Espanha*, Fundação Calouste Gulbenkian]. O resultado foi uma verdadeira obra de arte, toda a gente fica louca como é que nós produzimos aquilo. Correu muito bem porque nós temos cor calibrada, tomamos várias precauções que a maior parte das fábricas não tem. Isto, o nosso país, como a maior parte dos países da Europa nesta área estão em declínio, porque o consumo do papel esta em declínio. De vez em quando aparece por aqui umas inovações e aumentam o consumo do papel, porque toda a gente se lembra... Isto tem 23,5×38 cm [o livro acima referido]. Depois entramos nestes formatos mas isso é o designer que decide.

*É usual discutir o formato dos livros com os seus clientes, ou seja, é usual aconselhar alguma adaptação ao formato previamente escolhido de modo a que este seja mais rentável?*

Nós não. Nós estamos literalmente de costas voltadas uns para os outros. O designer não se importa com o que está a produzir, — estou a falar de alguns designers, não estou a falar do Luís Moreira — agora,

a maior parte dos jovens que estão aí no mercado desenha sem a mínima perceção se aquilo se aquilo é executável ou não.

Na aérea dos livros andamos nisto, há os catálogos por encomenda própria, esses, vai ter que ceder porque tem a ver com a largura, tem a ver com a altura, tem a ver com a apresentação, tem a ver com o tipo onde vai ser a exposição. Porque isso conta muito, na diferenciação de cada casa. Por exemplo o museu S. Roque fez, não sei se foram eles, um livro enorme, só que depois utilizaram um papel que não pesa rigorosamente nada, é importado da Suécia, do novo tempo, olham para aquilo e dizem assim: «Isto é um monstro!», depois pega-lhe e aquilo é uma penazinha, estamos a falar de aguarelas. Nos formatos aí contam mais, o designer dizer no fundo onde é que se pode basear para falar soberanamente sobre isto. O máximo formato que há é o 72×102 cm, em termos de papel, e não são todos. Pelo que, quando concebe uma obra tem que caber no 72×102 cm que é o máximo, e dar alguns descontos, porque nós precisamos algumas coisas. A seguir tem o 70×100 cm, e o 70×100 cm dá para fazer perfeitamente um pouco superior ao A4, depois tem o 65×92 cm, depois tem o 65×90 cm, depois terá o 64×90 cm, depois terá 63×88 cm, e depois terá 61×86 cm. Isto é um formato espetacular porque dá um aproveitamento... é desprezível. Isto para catálogos de 21×27 cm, como lhe disse, dá um aproveitamento de 97%, tem 3% de desperdício.

*Qual a percentagem de desperdício a considerar para um projeto ser viável?*

Eu penso que tudo o que é desperdiçar mais que 12% de papel é perder dinheiro. Isto a minha opinião vale o que vale, as pessoas que têm dinheiro e mandam fazer e não se importam muito com isso.

Isto para dizer, que há estes formatos intermédios... Isto o 63×88 cm, é outro formato ideal, porque o desperdício para um A4 é quase zero também. Só que aqui levantasse um problema, se tiver imagens ao corte nós temos algumas dificuldades em executá-lo. Porque nós precisamos de um espaço branco, que é onde o sistema de garras da máquina agarra, e entra mesmo no formato do papel, pelo que não conta, não imprime ali. De lado, a mesma coisa, aqui de lado a imagem não pode chegar ao limite do papel por um motivo só porque às tantas começa a sujar na ponta, o papel passa a sujidade de um para o outro. E na parte de trás também temos de ter um ligeiro desvio pelo menos de 8 mm porque quando o papel dá a volta tem tendência a bater, e se tiver desenho até à ponta acontece-lhe o mesmo está a sujar e está a arrastar tudo. Isto são as cautelas e daí estes formatos que andam por aqui a veranejar. No fundo isto são formatos não próprios, eu chamo-lhes formatos

parasitas para colmatar esta situação, porque se o livro não tiver muitas imagens a morder, se for um papel com gramagem mais baixa, nós podemos comprar o 63×88 e executamos a obra e não decorre nenhum problema. São tudo formatos que vêm assim de fabrica. Depois é adaptar as obras nestes formatos.

[...]

Atualmente eu trabalho só exclusivamente com a Torras [Torraspapel], mas há muitos colegas meus que já estão a importar papel da Índia, da Tailândia, da Coreia. Trabalham por conta e risco, eu não me meto nisso. Corre tudo bem, mas o que eu quero é uma continuidade, porque eu trabalho muito em continuidade, um catálogo hoje um catálogo amanhã. Se eu vou arriscar usar papéis ligeiramente mais baratos, tenho lucros muito bons naquele momento, mas depois as coisas correm muito mal, porque o cliente olha para uma coisa e olha para outra, e começa a ver os pormenores, quer de estampagem, quer de revestimento, que não são tão perfeitos.

*Como vê a questão do livro na impressão digital?*

A questão do livro põe-se. Depende da quantidade do livro e depende do que é que estamos a falar. O problema do digital é o calor, quando o papel sai da parte digital — estamos a falar referente à obra de livro — aquilo fica tudo ondulado. Um livro feito em digital, nós fazemos, só que o papel fica todo ondulado no livro. E a nossa máquina põe humidade e retira-a. Já nem estou a falar de máquinas de mais baixo valor. Vai acontecer, provavelmente dentro de 4 a 5 anos — antes não — que estamos a falar de jato de tinta, isso sim. Isso é outra história, vai ser provavelmente o futuro, tanto que as empresas de fabrico de máquinas de offset estão a virar, já nem fabricam meios formatos, nem quarto de formato, nada. As máquinas que fabricam são 70×100 cm, e mais nada. E as outras todas são máquinas de segunda mão que andam aí no mercado e o que está a aparecer? O que está a aparecer são máquinas a preto com jato de tinta que são muito perfeitas, são já muito perfeitas. Tem um problema que é o problema dos custos das tintas, é isso que está a travar o negocio, por outro lado a inovação técnica é pesada, tem muito valor para o mercado comum português. Qualquer empresa que se meta, em Portugal, a adquirir um equipamento daqueles está condenada a afundar-se, como houve várias empresas, isto não é novidade, quando IGen 4 da Xerox, bem aquilo era uma máquina que vinha rebentar com o offset todo, mas a pessoas esqueceram-se que aquilo era 200 e muitos mil euros, mais os cliques, é que o problema

é os cliques, todos estes contratos dos cliques — nós temos ali um equipamento... aliás a qualidade dela é melhor que o offset, depois tem ali umas nuances, não é assim tão perfeita como isso, mas em 90% dos casos aquilo é uma maravilha. Só que tem um problema, o custo daquilo é... 10 exemplares, 15 exemplares, 20, se forem folhetos: mil, dois mil, a coisa ainda funciona, daí para a frente é inoportável.

*Como vê a questão do formato, na impressão digital?*

Isso é um drama, porque o máximo que faz é o 32,8×46 cm, a nossa faz 33×48 cm mas é em termos de papel. Porque em termos depois de área de impressão só chega aos 32,8×46,4 cm, uma coisa assim muito próxima disso. É evidente que isto também é um... a área digital neste momento, é um mundo, cada fabricante neste momento tem um formato. Há máquinas em digital que vão até ao 50×70 cm, a preto. A Canon lançou uma máquina dessas, os preços são complicados, com fusão a baixa temperatura para não fazer efeito de onda no papel, mas mesmo assim não deixam de ser 70 ou 90 graus, é preciso o papel estar ali muito certinho para não termos o livro, quando abre fica-lhe ali dobrado.

*Consegue descrever o processo de produção de um livro, de um modo sintético?*

É facilímo. É muito simples. Então o livro vem paginado, nós recebemos o livro paginado e pronto.

[...]

Vem o formato de um determinado designer, de um gabinete seja ele qual for. Primeiro passo: nós analisamos o formato, respondemos ao formato. Parâmetros que nós necessitamos: formato, número de páginas, número de cores, tipo de matéria-prima que vamos utilizar e isto é uma fase para a impressão. Segunda fase: acabamento, precisamos de saber se é cosido à linha, se é serrotado, depois tem vários nomes, serrotado é: a serra passa e corta a parte da lombada onde está a dobra e o livro fica certinho. Depois vamos para a capa, a capa: precisamos de saber se é uma capa com badanas, ou uma capa sem badanas. A capa só tem estes dois parâmetros, se é com ou sem badanas, para nós desenharmos o formato. Precisamos de saber que tipo de acabamento o cliente quer, pode ser revestido, em papel *mate* antirrisco, plastificação *mate* antirrisco, plastificação *mate* normal, plastificação aveludada, plastificação brilho, depois há uma data de acabamentos no mercado disponíveis: plastificação alinhada. Para além do revestimento em si, há também se quer UV localizado



ou não. Depois de nós sabermos esta situação, quais são as preferências que o cliente nos tem exigido, aí nós elaboramos o orçamento. E que esse orçamento vai de certa maneira passar para a produção, todos os parâmetros que o orçamentista preenche passa automaticamente para a produção que constrói, quando o cliente aceita, nós só temos de clicar e sai uma folha de obra automática. A folha de obra explica lá tudo, quer a imposição do papel, quer o que é que leva em termos de revestimento, quer até à parte final do acabamento. Voltando um pouco atrás, com esta questão da capa com badanas ou sem badanas, vai implicar ciclos de produção diferentes. Se a capa não tiver badanas, entra na máquina em linha, e sai pronta, porque não há nada que impeça o acabamento total. É colado, colocada a capa, tudo em linha automático, e sai guilhotinado à saída. Com badanas, a coisa piora. Temos de meter a capa aberta, temos de fazer um pré-vinco nas badanas, depois quando entra em aberto temos de ter pessoas à saída da máquina em linha, no ato de colagem para virar as badanas para dentro, depois só pode ser guilhotinado no topo e no pé. A parte da frente não, o miolo fica maior que a sacha da capa, depois temos uma máquina que faz o aparo frontal. Isso encarece o método, mas pronto tudo isto é fácil. Mas é a única coisa que difere em termos de produção de livro. A Produção de livro é a coisa mais simples que há, não tem segredo nenhum. Segredo é não sujar, é perceber que qualidade de tintas nós temos para trabalhar, isso sim é que é o segredo da questão. Não pode, qualquer pessoa que trabalhe na área tem de ser muito critico, mesmo na parte dos designers, como da nossa parte. Meter sempre tudo em causa, porque quando passamos para a química, é o grande busílis da questão, lá está, porque o resto é tudo muito simples. O processo offset é a coisa mais simples da vida, onde há água não há tinta, e onde há tinta não há água. Ponto. É a coisa mais simples. Depois os circuitos da perfeição tem a ver muito mais com as qualidades químicas dos produtos.

## 1.6. Jorge Moreira

### NORPRINT

*Qual o formato máximo para um plano de impressão de livro (na Norprint), tendo em conta todos os restantes procedimentos de acabamento?*

O formato máximo de impressão na Norprint é o 104×720 cm.

Em termos de formato de livro, o máximo que conseguimos é o 30×38 cm.

*Que cuidados têm com a direção da fibra do papel?*

Normalmente, temos em atenção o sentido de fibra da capa (capa mole) e da capa, guardas e cartão (capa dura). Sempre que o formato do livro permite a impressão também do miolo com a fibra correta, nós respeitamos. No entanto, o miolo está muito condicionado pelos papéis que os fabricantes/distribuidores, têm disponível. Por norma, a fibra está no sentido maior do papel.

*Da sua experiência profissional destaca algum formato de livro que considere como recomendável?*

Existem 2 ou 3 formatos indicados para o livro:

- 170×240 mm
- 230×230 mm
- 210×290 mm

Dependendo naturalmente do formato das máquinas de cada gráfica, estes formatos são na generalidade, aqueles que permitem melhor aproveitamento de máquina e de papel.

*É usual discutir o formato dos livros com os seus clientes, ou seja, é usual aconselhar alguma adaptação ao formato previamente escolhido de modo a que este seja mais rentável?*

Nem sempre acontece, mas há clientes (editores) que têm a preocupação de em conjunto com a gráfica, ajustarem o formato que resulte num melhor aproveitamento e economia de custos.

## 1.7. Rui Oliveira

### MAIADOURO

*Qual o formato máximo para um plano de impressão de livro, tendo em conta todos os restantes procedimentos de acabamento?*

Esta informação que lhe estou a dar, e é muito importante isto, é à minha empresa. Porque, por exemplo, a empresa que tem máquinas de maior dimensão quer de impressão quer de acabamento é a *Printer*. Eles estão muito vocacionados para o livro colorido, estão muito vocacionados para a edição... para aquele livro que é colorir sem grande rigor cromático, são muito ligados a esse aspeto porque têm máquinas de grande formato e depois as máquinas têm diluimento de cor e de papel, portanto o acerto não é a 100%, mas também têm sempre um custo mais económico por causa disso.

*Vocês procuram mais a qualidade de impressão e de acabamento?*

Exato. Estamos mais vocacionados para o mercado, que o nosso mercado é este, é um mercado de pequenas quantidades. A *Printer* esteve até à 5/6 anos 60% da produção deles era exportação, o que hoje já não acontece.

Quanto ao formato penso que é o 42 cm de lombada e 38 cm de altura, isto o formato máximo mecanicamente: conjugação máquina de coser e máquina de meter à capa. Porque esta máquina de coser consegue ir aos 50 cm, mas depois a altura só consegue ir aos 38 cm. Portanto a conjugação de equipamentos todos automáticos dá neste formato. Isto é o formato máximo de equipamento que se pode fazer, agora isto não é rentável, em termos económicos não é rentável.

*Que cuidados têm com a direção da fibra do papel?*

O sentido da fibra só tem interesse se o cliente final reconhecer esse interesse. Todo o mercado Ibérico — Portugal e Espanha — não liga ao sentido da fibra. Há duas situações que é o seguinte, nós temos a máquina de impressão, a máquina de impressão é um cilindro, o papel vai enrolar no cilindro, portanto o papel que se utiliza no mercado nacional é um papel que rentabiliza a máquina de impressão, portanto o papel está com o sentido de fibra a 100%, o papel adapta-se ao cilindro não fazendo resistência e a máquina consegue tirar o maior partido possível. O 70×100 cm se for para o 17×24 cm fica com o sentido de fibra correto. Com o sentido de fibra correto o que vai fazer no livro, é que o livro consiga abrir melhor, mas se for um A4, o A4 utiliza o papel 63×88 cm, aqui o sentido de fibra está ao contrário. E em Portugal não

há nos armazenistas papéis com o chamado *short grain*, com o sentido de fibra ao menor, só à *long grain*. Daí que se o cliente quiser que um livro abra melhor, não faça mola, terá que respeitar o sentido de fibra. Mas para a indústria, em termos de rentabilidade não é contraproducente.

Na península ibérica não há grande exigência nisso. Por exemplo o mercado inglês, o mercado alemão, o mercado dos países-baixos, aí são muito exigentes com isso, porque tem a ver com uma escola de formação académica.

*Da sua experiência profissional destaca algum formato de livro que considere como recomendável?*

Formato recomendável de livro é o A4, mas o mais rentável, a 100% é o 17×24 cm. Porque o 17×24 cm nós conseguimos imprimir no formato 70×100 cm, que é o formato máximo de área de impressão, 32 páginas. E conseguimos no papel 70×100 cm também rentabilizar o papel ao máximo. Portanto quando queremos uma coisa rentabilizada a 100% é o 17×24 cm.

*Como descreve o processo de produção de um livro?*

Funciona muito pelo seguinte: o que quer fazer concretamente. Se quer fazer um livro pela parte económica. E então se for pela parte económica vamos tentar fazer uma rentabilização a 100%. Quer da matéria-prima quer dos equipamentos industriais. Ou vai querer fazer um livro de artista ou um livro de autor, ou um livro que tem uma fotografia... as fotografias estão proporcionais àquele formato. Portanto, tudo isso tem de ser equacionado, não há o melhor dos dois mundos. Ou vai-se pela parte económica, ou vai-se por uma questão de gosto ou de projeto e têm de ser equacionadas essas questões e mediante também da exigência ou o grau de qualidade que se quer colocar. Depois escolhe-se as matérias-primas ou os sentidos da fibra ou os tipos de colagem, visando sempre a parte do objeto com a parte económica, tem de haver o binómio das duas partes.

*É usual discutir o formato dos livros com os seus clientes, ou seja, é usual aconselhar alguma adaptação ao formato previamente escolhido de modo a que este seja mais rentável?*

Sim, desde que haja abertura do lado do cliente. Fala-se muitas vezes os clientes vêm com formatos que não são rentáveis, que não dão aproveitamento nenhum de papéis e isso representa depois um custo. Esse aspeto é sempre abordado nos clientes que aceitam, que há clientes que são intransigentes.

